



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, Barcelona, Gedisa, 2012 (trad. de Silvia Nora Labado de *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011)

Anna Bognolo
(Università degli Studi di Verona)



En el invierno de 1612-13 fue representada en la Corte de Inglaterra una comedia llamada *Cardenio*; la obra se encuentra citada en el registro del Tesorero de la Cámara del rey entre otras de William Shakespeare, como *The Tempest* o *The Winter's Tale*. La materia del *Cardenio* inglés derivaba de la novela intercalada de Cardenio, Dorotea, Fernando y Luscinda del *Quijote*, cuya traducción Thomas Shelton había publicado en 1612. Sin embargo, del texto de la comedia, posiblemente escrita en colaboración entre Shakespeare y Fletcher, se perdió el rastro. La obra volvió a las tablas en la adaptación del crítico shakesperiano Lewis Theobald en 1727, bajo el título de *Double Falshood, or the Distrest Lovers*, presentada como el redescubrimiento de la obra perdida de Shakespeare (p. 127) y, a pesar de la incredulidad de Pope, editada en 1728 con privilegio real (p. 140). ¿Qué pasó entre una fecha y la otra? ¿Fue la obra de Theobald heredera legítima de un texto teatral arrinconado debido a las dudas sobre su doble autoría? ¿Aceptaron los contemporáneos su pretendida autenticidad shakespeariana? ¿Fue una adaptación o una mistificación?

Ante todo, Chartier reconstruye el contexto del primer siglo XVII, época de fuerte presencia de la literatura castellana en Inglaterra, donde los libros de caballerías como el *Palmerín de Olivia* y *de Inglaterra* o el *Espejo de príncipes y caballeros* (*Mirror of Princely Deeds*) se habían traducido ya en los años que van de 1580 a 1590 junto con el *Lazarillo de Tormes*. En efecto, el título de la primera imitación inglesa del Quijote, *The Knight of the Burning Pestle* (1613) hace alusión al conocido Caballero de la Ardiente Espada, Amadís de Grecia. En 1616 libros como *Amadís de Gaula* y el *Quijote* se incluyen entre las típicas lecturas de mujeres (p. 31). Entretanto la historia de Cardenio y Don Quijote se adapta al teatro en España (Guillén de Castro, antes de 1608) y en Francia (Pichou, 1628 y Bouscal, 1638) en paralelo con la traducción del *Quijote* de Oudin (1614). En 1653 el librero Humpfrey Moseley hace registrar en la Stationer's Company *The History of Cardenio, by M. Fletcher & Shakespeare*, entre los títulos de cuarenta obras de teatro sobre las cuales poseía un derecho de propiedad exclusiva. Sin embargo la monumentalización de Shakespeare con el *Folio* de 1623, que borra la práctica colectiva de la escritura del teatro en colaboración «en beneficio de la construcción del autor singular» (p. 97), llevó a la exclusión del canon de la

Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*, Barcelona, Gedisa, 2012 (trad. de Silvia Nora Labado de *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011). Reseña de Anna Bognolo, *Historias Fingidas*, 1 (2013), pp. 201-203. DOI 10.13136/2284-2667/9. ISSN 2284-2667.

History of Cardenio, mientras por otro lado la fama del *Don Quijote* en Inglaterra se difundía considerablemente (Gayton, *Pleasant Notes upon Don Quixot*, 1654). En un recorrido magistral, tan riguroso como detallado, Chartier sigue la huella dejada por la novela de Cardenio en la posible recepción de los lectores ingleses durante los siglos, pasando de las magníficas ediciones ilustradas del *Quijote* del siglo XVIII (por Coypel, Hogarth, Vanderbank y Vandergucht) a los toscos resúmenes en los librillos de los ambulantes del XIX (junto con el *Amadís*, el *Palmerín* y el *Belianís* y sus imitaciones inglesas, p. 165), a través de la comedia musical de Thomas d'Urfey, *The Comical History of Don Quixote* (1694), llegando finalmente a presentar el debate sobre la atribución de la obra en el siglo XX y a enumerar las recientes representaciones teatrales del *Cardenio* en el mundo anglosajón, como las de Kermit Christian en 1995, la versión punk de Christopher Marino en 2007, la de David Carnegie de 2009, o la versión de Gary Taylor y Bernard Richards en 2009 y la adaptada a nuestra época por Stephen Greenblatt y Charles Mee (2005).

La presunción de que algo del *Cardenio* shakespeariano sobreviva en una u otra de las versiones deja intacta la fascinación de una obra ausente, como tantos manuscritos fabulosamente encontrados: un libro imaginario parecido a los inventados por Borges, Bolaño o Piglia para estimular la adivinación intelectual de sus lectores (p. 13). La historia del *Cardenio* perdido muestra también cómo la desaparición de un texto de autor consagrado crea una falta intolerable, provoca el deseo obsesivo de dar un cuerpo a un fantasma, evidenciando una discontinuidad histórica esencial, una mutación en el orden del discurso que debemos considerar: la fecha de 1727 nos sitúa al amanecer del concepto moderno de literatura, marcado por la caracterización de la escritura, la originalidad de las obras y la individualización del escritor. Nociones que se articularán de forma acabada con la consagración del escritor, la fetichización del manuscrito autógrafo y la obsesión por la mano del autor, convertida en garante de la autenticidad de la obra. Sin embargo en la época de Cervantes y de Shakespeare predomina la dimensión colectiva de toda producción textual y la relativa importancia del escritor como tal, cuyos manuscritos no merecen conservarse. La práctica de la escritura en colaboración, las reescrituras de historias ya relatadas, de lugares comunes compartidos y las continuas revisiones y continuaciones de obras siempre abiertas, dan testimonio de «la movilidad perpetuada de las obras, trasladadas de una lengua a otra o de un género a otro, escritas a varias manos (como sin duda lo fue la obra de 1613) o reescritas en diversos momentos» (p. 126). Esta historia tan problemática de una obra perdida implica la puesta en cuestión de la noción misma de literatura así como la manejamos hoy casi sin pensar, cuyo uso retrospectivo corre el riesgo del anacronismo. La literatura no es una noción ni universal ni inamovible, sino caracteriza un orden de los discursos literarios que nace solamente en el siglo XVIII. De acuerdo con los términos de Foucault, en el orden naciente la ansiedad de la pérdida se acompañaba con la amenaza de la proliferación, con la necesidad de borrar el desorden para consolidar a los clásicos. En el caso del teatro esta necesidad de borrar llevó a la desaparición de muchas obras nunca impresas. Por otro lado la preocupación por salvar una herencia sin lagunas percibía la pérdida de textos de autores consagrados como una mutilación intolerable. El ejemplo del *Cardenio* obliga a pensar en la

historicidad de las formas materiales y prácticas de recepción y lectura (McKenzie) tan lejanas de las nuestras. Por otro lado nos muestra la prolongada duración y la plasticidad de las obras migrantes, la paradoja fundamental que asocia la permanencia de las obras y la pluralidad de sus textos (p. 227).

§