

Frederick A. De Armas *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de De Armas, F.A. (2022). *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*. Toronto: Toronto University Press, 384 pp.

Además de un caballero de las letras, De Armas es desde siempre un guía de lujo para las relaciones entre arte y literatura en el Siglo de Oro, un maestro de la éfrasis y un crítico muy agudo para descubrir e interpretar elementos pictóricos en Calderón, Cervantes y otros ingenios de la época: sus estudios son verdaderos manuales artísticos, libros de arte que descubren -mejor que cualquier radiografía- nuevos matices de los textos. Luego de varias entregas sobre pintura con mucho de Miguel Ángel, Tiziano y compañía, esta nueva cala se centra en las arquitecturas cervantinas, un giro copernicano con el que De Armas expande la mirada interarística de la crítica hacia una disciplina que suele quedar arrinconada en la última fila (o directamente en el olvido), pero es que además en esta exploración se interroga por la función y el sentido de estas «arquitecturas del ingenio fingidas», que diría el otro.

Después de un prefacio con algunas notas sobre la génesis del trabajo, el libro comienza con las instrucciones oportunas para moverse en este apasionante viaje por la cartografía espacial cervantina, que se fundamenta en el interés y el conocimiento del arte de la ar-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-27
Published 2022-12-16

Open access

© 2022 Sáez | © 4.0



Citation Sáez, F.A. (2022). Review of *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*, by De Armas, F.A. *Rassegna iberistica*, 45(118), 367-370.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/012

367

quitectura por parte de Cervantes («new Dedalus», 6), así como que en la distinción entre «place» (con un valor de seguridad) y «space» (libertad) de Tuan (1977). En general, De Armas advierte que el universo arquitectónico de Cervantes es muy variado y se compone de edificios siempre compuestos, parciales e inestables, pues se basan en una doble transformación «of one building into another and back again» (7), cuando no desaparecen -con mucha intención- mediante una elipsis. Con los conceptos de euritmia (armonía plural) y disritmia (armonía rota) de Vitrubio en la mano, se pretende indagar en la construcción cervantina de este cuadro de arquitecturas sorprendentes.

Siguen ocho capítulos que, por de pronto, parecen demostrar una creciente presencia de la arquitectura en la narrativa de Cervantes: *La Galatea* (cap. 2), el *Quijote* (caps. 3-6) y el *Persiles* (caps. 7-9). En un ejercicio de defensa e ilustración de esta novelita pastoril, De Armas defiende la importancia del ejercicio de *self-fashioning* de Cervantes en *La Galatea*, a partir de lo que examina tanto la exhibición de momentos visuales de inspiración artística (la *Primavera* de Botticelli, por ejemplo) como la tensión entre topofilia y topofobia con la que salta en mil pedazos la utopía ideal del género: en su lugar, se da paso a la evocación fantasmal de peligros urbanos en una serie de espacios (ermitas, templos y tumbas) que revelan peligros escondidos (plagas, sequías, etc.) detrás de una capa de perfección.

El acercamiento al *Quijote* comprende dos calas por cada parte de la novela. Más en detalle, la primera entrega se divide en lugares y ventanas: con la intención de revelar las arquitecturas inestables y proteicas cifradas en una narración aparentemente lineal, De Armas comienza estudiando la posible relación entre el origen declarado del relato en una cárcel tanto con la fachada de la Cárcel Real de Sevilla diseñada por Hernán Ruiz el Joven como con el Vaticano en un juego de superposición espacial, para pasar seguidamente al comentario del espacio del artista solitario y melancólico del prólogo y una serie de «fluid architectures» (92, la casa amenazada de Alonso Quijano, los molinos de viento, las dos ventas y la cárcel ambulante final), que -con claroscuros, éfrasis negadas y ecos vitrubianos- apuntan a la cambiante naturaleza de la realidad, la imposibilidad de confiar en los sentidos y las diferentes relaciones entre hombre y espacio; a continuación, se prosigue con el estudio de la mirada -entre el voyeurismo y la escopofilia- en cinco de las historietas interpoladas en la primera parte, que van desde la «Candaules-like obsession» de Cardenio (101) y la historia claustrofóbica y fantasmagórica de «El curioso impertinente» hasta el pluriperspectivismo de la «Historia del capitán cautivo» y la «parodic teichoskopia» de Leandro (119).

Junto a otros cambios que todos conocen, para De Armas el segundo *Quijote* se caracteriza por el diseño de arquitecturas compuestas, grotescas, imposibles y hasta diabólicas, de las que se comentan

diez ejemplos en dos tandas de seis y cuatro: el imaginario palacio de Dulcinea tiene que ver con el Panteón romano, la evocación paródica de la Giralda por parte de Sansón Carrasco apunta a la «moving statue» (133) de la torre sevillana, la Sima de Cabra es un dantesco lugar infernal, la nariz del falso escudero Tomé Cecial parece un eco de Arcimboldo y la casa del Caballero del Verde Gabán es –pese a la elipsis– un refugio de silencio y «self-validation» (148); a su vez, la Cueva de Montesinos constituye una cadena de «metamorphic architecture» (162) de cueva-palacio-prisión que puede recordar a la *Domus aurea* de Nerón, el castillo de los duques se puede considerar una «torture chamber» (174) y Barcelona se demuestra como «a space of suffering» (182).

Haciendo tres en uno, el asedio al *Persiles* presta atención al «windowless North», las «structures of flight» y las arquitecturas romanas: para empezar, el norte de los dos primeros libros de la novela se presentan como un «cabinet of curiosities or museum» (191) conformado por una galería de espacios (la cárcel inicial, tres momentos de pausa, ventas y barcos, el palacio de Policarpo y algunos lugares de brujas) que pueden definirse como «vanishing architectures» (192) porque están configurados a medio camino entre la ciencia y la magia; luego es el turno de las ciudades de Portugal, España y Francia por las que pasan los peregrinos persilescos, que principalmente se presentan de lejos como «allusive ekphrasis» (217), pero que pueden derivar en ejemplos de «reverse forging ekphrasis» (223) como en los dos lienzos de Periandro y los falsos cautivos o en una elipsis pura y dura, una técnica que De Armas conecta con la forma elíptica y la teoría de Kepler sobre la órbita de los planetas, mientras que el monasterio de la Virgen de Guadalupe puede verse como una estructura «phantasmagoric or grotesque» (228), el episodio de la mujer voladora puede vincularse con un dibujo del *homo volans* de Fausto Veranzio y la torre desde que se lanza es un cruce entre Hércules y Domiciano; por fin, la Roma de la novela está formada por seis lugares quizá poco canónicos (la ambivalente visión de la ciudad, la invisible Villa Madama, una peligrosa casa hebrea, la monstruosa Tor di Nona, la seductora *loggia* de la cortesana Hipólita y una iglesia extramuros) que –entre otras cosas– son la «last vision of Italy» de Cervantes (266).

Para terminar, De Armas considera en el epílogo que el rico panorama arquitectónico cervantino, definido por el *escamotage* de ciudades, quizá tenga que ver con la «objection to cities» de Séneca (268) y, desde luego, demuestra un interés urbanístico que mira hacia el pasado clásico, pero que también a veces –como dice en otro lugar– parece apuntar hacia el futuro como algunos modernos arquitectos (222). El resumen precedente no hace justicia a los muchos hallazgos y a las infinitas sugerencias del libro para una nueva lectura de espacios, lances y personajes, que, además, se completa con un

buen manajo de propuestas intertextuales de regalo (sendos pasajes del *Amadís* y Heródoto para Cardenio y Luscinda, 96-101; *Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Padilla para la descripción de la sima de Cabra, 141-4; Dante para el inicio del *Persiles*, 198-200, etc.). Y otro tanto se puede decir sobre las aperturas críticas del libro, porque aquí y allá De Armas apunta cuestiones que se podrían desarrollar en el futuro: amén de la simbología de la luna en el *Persiles* (191) y los ecos de Venus en varias historias (253-4), queda por ver qué sucede con el caso de las *Novelas ejemplares*, que –como se sabe– son un compendio de relatos de géneros muy diversos donde se suceden los espacios pastoriles (*La gitanilla*), los mesones de mala muerte (*La ilustre fregona*), las ruinas prestigiosas (*El amante liberal*) y mucho más, a partir de las indicaciones al paso que aparecen de tanto en tanto para *Las dos doncellas* (78, 83), *El licenciado Vidriera* (104, 263) y *La fuerza de la sangre* (220-1).

A modo de sugerencia mínima, para el episodio del corazón de Durandarte (171) interesa la nota erudita de L. Gómez Canseco («El corazón de Durandarte: entre Platón y Lope de Vega (*Don Quijote de la Mancha*, II, 23)», en «*Antes se agotan la mano y la pluma que su historia*»: *Homenaje a Carlos Alvar*, coord. de C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, vol. 2, 1399-408), para las tormentas del *Persiles* (195) se podría redondear la cosa con otra cala de S. Fernández Mosquera («La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», en «*Doctos libros juntos*»: *homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. de V. Roncero López y J.M. Escudero Baztán, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, 223-39) y, asimismo, a propósito del soneto romano (244-6) hay que considerar el riquísimo trabajo de J. Lara Garrido («Entre Pasquino, Góngora y Cervantes: texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, 1994, 643-54, y luego en *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, 173-217).

En pocas palabras, el libro de Frederick de Armas es un buen ejemplo de un magisterio siempre ingenioso y sugestivo, una suerte de combinación ideal entre la erudición clásica y las novedades más raras, que, con *Cervantes' Architectures* ofrece una incursión tan original como necesaria en todos los sentidos: para rematar con el mismo estilo, constituye una nueva casa para la crítica.