

# Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto

Antonio Rey Hazas

Universidad Autónoma de Madrid

La novela corta es medular en el *Quijote* desde el primer momento, pues no hay duda, a mi entender, de que sus primeros seis o siete capítulos se basan en el modelo del llamado *Entremés de los romances*, anónimo, fechado hacia 1596 por Menéndez Pidal.<sup>1</sup> Dicho entremés es el fundamento argumental de la primera salida de don Quijote, que constituye una novela corta evidente, con independencia de que verdaderamente lo fuera o no, dado que, además de su uniformidad estructural y temática, está escrita y concebida sin división en capítulos. Es obvio que Cervantes la dividió después, cuando se decidió a proseguir su novela, y lo hizo además sin preocuparse excesivamente por ello, cortando el texto por donde le pareció bien, sin detenerse a hacerlo con excesiva precisión. Y ello hasta el punto de que, por ejemplo, el capítulo III acaba diciendo: «le dejó ir a la buen hora», y el IV comienza: «la del alba sería». Más significativo todavía es el engarce entre los capítulos V y VI, puesto que los editores suelen poner solamente una coma entre el final del uno y el principio del otro, a causa de que el V concluye con la siguiente frase: «con el cual se vino a casa de don Quijote», y el VI se inicia así: «el cual aún todavía dormía». Si a esto unimos que relata la primera salida y el primer regreso a casa del hidalgo manchego, que el héroe va solo en ella, sin la compañía de Sancho, y que, en consonancia con el hecho de que su locura se debe a la lectura de libros de caballerías, la novelita se cierra, coherentemente, con el conocido escrutinio de estos libros, y, posiblemente, según pensaba mi maestro, Juan Manuel Rozas, con la siguiente y sentenciosa frase, perfecto colofón de una hipotética novela ejemplar:

1. Menéndez Pidal (1940: 9-60). Me he ocupado de estas cuestiones en Rey Hazas (2006).

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutinador; y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores.<sup>2</sup>

Si sumamos todos estos datos, en fin, no hay duda de que el *Quijote* se inició como una novelita corta. Hipótesis que se reafirma cuando analizamos la dimensión humana del personaje que la protagoniza, configurado ahora sólo como un mero objeto de burlas y escarnios —recuérdese que le arma caballero un ventero apicarado acompañado por dos prostitutas—, carente de la trascendencia que irá adquiriendo, paulatinamente, después.

Es más, como una novela que quizá llegara incluso a publicarse en 1604, aunque no conservemos ejemplar alguno de esa hipotética impresión. Y es que sí tenemos elementos suficientes como para pensar que sucedió así, ya que, en una carta fechada en Toledo el 14 de agosto de 1604, dice Lope de Vega:

De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*.<sup>3</sup>

Pero no sólo Lope conocía ese supuesto *Quijote*, sino también Francisco López de Úbeda, el autor de *La pícaro Justina*, en la cual figura nuestro ingenioso hidalgo como héroe literario de indudable fama ya en 1604, dado que la novela del médico chocarrero se imprime aceleradamente a finales de dicho año, para salir a principios de 1605. Justina dice así:

Soy la rein- de Picardí-,  
 más que la Rud- conocí-,  
 más famó- que *doña Olí-*,  
 que *Don Quijó-* y *Lazarí-*,  
 que *Alfarach-* y *Celestí-*.<sup>4</sup>

La referencia de López de Úbeda no deja lugar a dudas, puesto que don Quijote aparece en ella junto a Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache y Celestina, en calidad de personaje literario ya bien conocido en 1604. Bien es verdad que podría tratarse de alguna versión manuscrita de la novela corta difundida por esas fechas, pero el descubrimiento de Oliver Asín<sup>5</sup> del documento del «morisco Juan Pérez o Ibrahim Taibilí», donde se relata un episodio acaecido el 24 de agosto de 1604 en la feria de Alcalá de Henares, parece indicar que se trata de un impreso humilde, quizá un pliego, pues en calidad de tal se refiere al texto.

Sea como fuere, se publicara o no la novelita germinal, enfrentarse con la obra

2. Cervantes, *Quijote*, I, vii, p. 90.

3. Lope de Vega, *Cartas*, p. 68.

4. López de Úbeda, *La pícaro Justina*, II, p. 611.

5. Oliver Asín (1948: 90-126).

de Cervantes implica hacerlo, en cualquier caso, con todas las formas novelescas del Siglo de Oro, y en concreto con la novela corta —que es el asunto que me interesa ahora—, a partir ya de su primera obra, de la *Galatea* (1585), en cuyo inicio, apenas se han presentado los pastores bucólicos que van a servir de guía, Elicio y Erastro, cuando vemos cómo Lisandro mata a Carino, ante ellos, en las idílicas riberas de Tajo-Henares. De este modo, en el comienzo mismo de la pastoral, asistimos al final de una novela trágica, de amor y honor, a la manera italiana, protagonizada por caballeros andaluces, que más adelante se nos relata completa:

Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, un no pequeño estruendo y ruido; y, levantándose los dos en pie por ver lo que era, vieron que del monte salía un pastor corriendo a la mayor prisa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero; y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo, diciendo: —Recibe, ¡oh mal lograda Leonida!, la vida deste traidor, que en venganza de tu muerte sacrífico.

Y esto fue con tanta presteza hecho que no tuvieron lugar Elicio y Erastro de estorbárselo, porque llegaron a tiempo que ya el herido pastor daba el último aliento.<sup>6</sup>

No hay duda de que la intención literaria de Cervantes es romper, desde el principio, el idilio clásico e innovar la pastoril, abriéndola a la cruda realidad de la vida, pues lo que hace va frontalmente en contra de la paz bucólica y de sus convenciones estéticas, como él sabía muy bien, ya que, según la autorizada voz de Fernando de Herrera, sin ir más lejos:

La materia de esta poesía —la del mundo pastoril— es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, *no funestos con rabias de celos*, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero *sin muerte y sangre*<sup>7</sup>.

Pero tampoco hay duda de que la clave de la ruptura de la bucólica clásica, o de la apertura del pastorilismo hacia la realidad, que viene a ser lo mismo, procede de un género narrativo diferente, pues se trata de una *novella* corta a la manera italiana.

Ello por no recordar que la *Galatea* quedó inacabada, y aunque puede, hasta cierto punto, preverse el final de la historia principal, ya que los pastores del Tajo-Henares, esto es, de Castilla, no están dispuestos a consentir que un portugués se lleve en matrimonio la «niña de sus ojos», por más que lo haya decidido el mismo rey, el «rabadán mayor de todos los aperos». Sin embargo, y a diferencia notoria, no es tan previsible qué había de suceder con las dos novelas

6. Cervantes, *Galatea*, p. 35.

nes de Fernando de Herrera, en Gallego Morell

7. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1972: 474).

cortas inacabadas de la *Galatea*: la de Rosaura y la de Teolinda. Sea como fuere, da igual, porque Cervantes no acabó nunca la prometida segunda parte de la *Galatea*, pero es obvio que con ella dejó pendientes de solución final dos *novelas cortas*. Y eso es lo que me interesa en este momento, pues, más allá de cualquier otra consideración, no hay duda de que las primeras novelas largas de Cervantes, entre otras muchas cosas, servían de marco para sus novelas cortas.

Lo mismo sucede en el *Quijote*, claro está, «su mejor novela», por decirlo con palabras de Juan Carlos Onetti en su discurso del *premio Cervantes*, «que es la primera y la mejor novela que se ha escrito», añadiendo el novelista uruguayo: «una novela en la que todos hemos entrado a saco durante siglos y que, a pesar de nosotros y de tan repetida depredación, se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura».

Una novela larga en la que se incluyen varias novelas cortas, algunos «episodios que lo pareciesen», cuentos breves, e incluso *microrrelatos*, pues como dice Ramón Fabián Vique, «el primer fragmento» quijotesco de esta índole «corresponde al capítulo LI de la *Segunda parte*», cuando Sancho en su calidad de gobernador de la ínsula Barataria, hace el siguiente comentario:

—Por cierto, señores, que esta ha sido una gran rapacería, y para contar esta necesidad y atrevimiento no eran menester tantas largas ni tantas lágrimas y suspiros, que con decir «Somos fulano y fulana, que nos salimos a espaciar de casa de nuestros padres con esta invención, solo por curiosidad, sin otro designio alguno», se acabara el cuento, y no gemidicos y lloramicos, y darle.

—Así es la verdad -respondió la doncella-, pero sepan vuestas mercedes que la turbación que he tenido ha sido tanta, que no me ha dejado guardar el término que debía.<sup>8</sup>

En consecuencia, todas las formas posibles del relato se hallan presentes en el *Quijote* de 1605, que me ocupa ahora, lo que demuestra la extraordinaria amplitud de miras que habían alcanzado las reflexiones cervantinas por esas fechas. No obstante, el autor independizó ocho años después, en 1613, únicamente sus novelas cortas, en virtud de un volumen que, como es sabido, denominó *Novelas ejemplares*, lo que es toda una definición de sus intereses literarios. Y a eso me atengo: a las novelas cortas del *primer Quijote*, tengan o no carácter y funciones de episodios.

Aunque no forma parte de mi estudio, necesito acudir a la autoridad de *El ingenioso caballero* (1615) para sustentar mi posición, porque en su capítulo XLIV, Cervantes define con claridad la diferencia que, para él, hay entre *novela corta* y *episodio*:

[...] algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse.<sup>9</sup>

8. Vique (2004), a partir de Epple (2005: 10-11). 9. Cervantes, *Quijote*, II, xlv, p. 886.

Es obvio que la *novela* difiere del *episodio* solo en su independencia con respecto a la historia central. De hecho, Cervantes se refiere a «*las demás que allí se cuentan*». Así pues, lo que distingue la narración de *Cardenio*, *Luscinda*, *Dorotea* y *don Fernando* (por referirme a la más larga) del *Curioso* o del *Cautivo*, es únicamente su grado de integración con la peripecia de don Quijote y Sancho; ya que, considerada como novela, nada tiene que envidiarlas. Lo mismo sucede con la interesante narración de *Marcela y Grisóstomo*, dado que la heroína está viva y se hace finalmente presente ante los narradores y el auditorio. En consecuencia, no se trata de una cuestión de concepción teórica, ni de estilo, ni de artificio narrativo, ni de técnica, ni de invención, ni de configuración de personajes..., sino de un asunto de mayor o menor autonomía, en lo sustancial. Esta precisa matización cervantina nos lleva, por tanto, a diferenciar *novelas* de *episodios novelescos* por su grado de independencia, al margen de que, desde otros puntos de vista, sean semejantes: «en esta *segunda parte* no quiso ingerir *novelas sueltas* ni pegadizas, sino algunos *episodios que lo pareciesen*», añade la misma cita quijotesca anterior.

Cervantes adapta así la preceptiva neorristotélica de la época a sus intereses, pues sigue, aunque con matices originales, cierto es, el mismo concepto de *fábula* que sostiene, por ejemplo, la *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano:

el argumento de aquel poema —*La Odisea*— es de un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno sólo, padeció en las cosas de su casa, de suerte que los pretendientes a su muger le comían la hacienda, y a la vida del hijo aparejauan asechanzas; el qual peregrino vino a su tierra después de grandes tempestades, y dándose a conocer a los suyos, se ayuntó con ellos, y, quedando él saluo, destruyó a sus enemigos. Veys el [argumento] propio de *la fábula*, y los demás que la «*Vlysea*» contiene son *episodios*. Éstas son palabras del Philósofho mismo, adonde, por el vocablo *propio*, distingue a la *fábula* del *episodio*, como que lo que es contenido en este argumento sea *propio* y necessario, y lo que es fuera dél, que son los *episodios*, no lo sean, sino que se pueden quitar y poner y variar según la voluntad del poeta.<sup>10</sup>

Así las cosas, y con independencia de la poética contemporánea,<sup>11</sup> no hay duda de que el problema de la novela corta nace, en Cervantes, de la novela larga, como hemos visto, y ello implica que se hace imprescindible, por tanto, una indagación a partir de tal presupuesto, y más aún en el asunto que me ocupa.

Esta opinión crítica se reafirma cuando comprobamos que la primera mención de *Rinconete y Cortadillo* considerada como novela, sin saber todavía que será una *novela ejemplar*, aparece, ocho años antes de su publicación en el volumen de 1613, en el *Quijote* de 1605<sup>12</sup>; aunque dicha reafirmación se consolida

9. Cervantes, *Quijote*, II, xlv, p. 886.

10. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 16-17.

11. Kohut (1973), Shepard (1970) y Vilano-

va (1968).

12. «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la

sobre todo, cuando, ya en la *Segunda parte del Quijote*, Cervantes pone en boca de Sansón Carrasco la expresión de una censura motivada, al parecer, precisamente por la interpolación de otra novela, *El curioso impertinente*, en el seno de su libro inmortal:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino *por no ser de aquel lugar*, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.<sup>13</sup>

Es obligado hacernos, ahora, las siguientes preguntas: ¿Es real la crítica? ¿Quién la ha realizado? ¿Otros escritores coetáneos? ¿Acaso algunos lectores cualificados de su época? ¿Quizá una autoridad académica, universitaria?... La respuesta es *no*, según creo, porque es prácticamente imposible que así fuera. Se trata, más bien, entiendo, de una autocensura del propio Cervantes, dado que todos sus contemporáneos hacían lo mismo, sin excepciones, y se dedicaban a intercalar novelas y relatos constante y sistemáticamente. Podía haber puristas que defendieran la unidad de la fábula, pero no escritores que nadaran a contracorriente, dado que los patrones literarios imperantes en la época eran obvios y avalaban lo que había hecho el autor del *Quijote* de 1605, y poco antes a Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), donde interpoló diversas novelas que no tenían nada que ver con la historia picaresca medular: la morisca de *Ozmín y Daraja*, la «novella» trágica de *Horacio*, la de los *caballeros de don Álvaro de Luna* y la de *Bonifacio y Dorotea*. También Agustín de Rojas había interpolado una novela corta bizantina en su, asimismo anterior y teatral, *Viaje entretenido* (1603), al igual que Lope de Vega había insertado piezas teatrales dentro del bizantino *Peregrino en su patria* (1604). Tal era el esquema, hacia 1600, de la narración larga, de la llamada novela barroca con interpolaciones, y ello antes y después de la muerte de Cervantes, pues sigue guiando, por ejemplo, a Tirso de Molina, cuando incluye *Los tres maridos burlados* dentro de sus *Cigarrales de Toledo* (1624), junto a otros relatos, diversas piezas dramáticas y un magnífico laberinto, etc.

El mejor ejemplo para confirmar mi interpretación, a causa de la rigurosa coetaneidad de las fechas, nos lo ofrece un buen novelista, muy atento al autor del *Quijote*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que había publicado en 1612 —cuando Cervantes solicitaba el privilegio de sus *Ejemplares*— *La hija de Celestina*, novela unitaria y sin interpolaciones que, sin embargo, dos años

---

*Novela del curioso impertinente*, [...] El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso*

*impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor [...]» (Cervantes, *Quijote*, I, xlvii, p. 491).

13. Cervantes, *Quijote*, II, iii, p. 581.

después, en 1614, reeditaba con el título diferente de *La ingeniosa Elena*, y con una serie de materiales nuevos, ajenos a la acción principal de la pícara, intercalados ahora en ella por primera vez; a saber: dos relatos apicarados en tercetos, *La madre y El marido*, cinco romances sobre las andanzas de un jaque llamado *Malas Manos*, y, lo que más nos interesa en este momento, una novela corta en prosa denominada *El pretendiente discreto*. El caso es muy significativo, porque tiene lugar al mismo tiempo que Cervantes está haciendo justo lo contrario en el *Segundo Quijote* (1615): quitar novelas y reducir todo a «episodios que lo pareciesen»; lo que, al menos en parte, había dado lugar a la publicación de las *Ejemplares* dos años antes, según explica él mismo.<sup>14</sup> Barbadillo sigue entonces, exactamente por las mismas fechas —lo que es muy significativo—, un camino completamente opuesto al de Cervantes, y en vez de ahondar en lo unitario, como él, acentúa al contrario la dispersión de sus interpolaciones novelescas.<sup>15</sup> La vía de Barbadillo, obvio es decirlo, era la que dominaba en la narrativa de la época, la que acabaría por crear pronto un modelo claramente misceláneo, que algunos han llamado *novela académica*,<sup>16</sup> en el que se mezclarían novelas, obras dramáticas, discursos en prosa y poemas de toda índole, merced a las numerosas y diferentes *obras-marco* del propio Barbadillo, Francisco de Lugo y Dávila, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Juan de Piña, y un larguísimo y bien conocido etcétera. Sucedió en los ámbitos novelescos lo mismo que acaecía en los teatrales, puesto que el lector barroco, al igual que el espectador, quería leerlo todo, acceder al universo entero, sin desdeñar nada, porque, como decía Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609): «la cólera / de un español sentado no se temple / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el Génesis [...]»<sup>17</sup>

En consecuencia, se trata de una autocensura cervantina, de una autocrítica puramente personal, de una decisión y un esfuerzo individuales, realizados con voluntad férrea, no ya en contra de las tendencias dominantes en su época, sino incluso en contra de sus propias inclinaciones personales, que le llevaban a «tratar del universo todo», como él mismo dice, y no a «escribir de un solo sujeto» —que es lo que defiende— porque era «un trabajo incomfortable» para alguien como él, que se consideraba con «habilidad, suficiencia y entendimiento para

14. «También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, [las novelas] salieran a luz» (Cervantes, *Quijote*, II, p. 44).

15. No obstante, Cervantes le trató muy bien en el *Viaje del Parnaso*, donde dice de él lo si-

guiente: «Éste sí que podrás tener en precio, / que es Alonso de Salas Barbadillo, / a quien me inclino y sin medida aprecio» (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, II, vv. 97-99, p. 77). Aunque seguramente fue porque, antes de escribir su manual bibliográfico en verso, sólo pudo conocer la primera versión de la novela, la denominada *La hija de Celestina* (1612), que carece de interpolaciones.

16. King (1963).

17. Cito por Rozas (1976: 188, vv. 205-208).

tratar del universo todo». Por eso, «pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, *no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir*». <sup>18</sup> Son, en suma, sacrificios personales y decisiones a contracorriente de su época, hechos en aras de la unidad, pilar que el escritor ha considerado imprescindible para lo que hoy llamaríamos novela moderna. Cervantes ha tomado la decisión —excelente y necesaria, dicho sea de paso, para la herencia del Quijote— ya en la *segunda parte* de su inmortal obra; esto es, en el *Ingenioso caballero* (1615), que por eso, entre otras muchas razones, se diferencia radicalmente de la *primera parte*, del *Ingenioso hidalgo* (1605), y más aún en el tema que nos ocupa, claro está.

### Episodios y novelas de la primera parte del *Quijote*

Puede decirse que hay seis historias intercaladas en *El ingenioso hidalgo* (1605), que son, por el orden usual, desde el principio al fin, las siguientes: 1) el *episodio* de *Marcela y Grisóstomo*; 2) la larga narración guadianesca, que aparece y desaparece en varias ocasiones, y acaba por ser el *episodio* más importante del primer *Quijote*, dada la presencia del caballero y del escudero en muchos de sus lances, de *Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea*; 3) la novela de *El curioso impertinente*; 4) la novela del *Capitán cautivo*, que pasa a ser finalmente *episodio* de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, ya en la venta quijotesca, y se enlaza con el siguiente, 5) esto es, con el *episodio* novelesco del *oidor*, su hermano, y su añadido final, que es la historia de su hija *doña Clara y don Luis*. Finalmente, 6) el *episodio* de la hermosa *Leandra y don Vicente de la Roca* concluye la serie.

Según el propio Cervantes, *novelas* en sentido estricto solo hay dos, *El curioso* y *El cautivo*, «por no ser de aquel lugar». Los demás, por tanto, son *episodios* «que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece», dado que el capitán y Zoraida participan en la acción quijotesca solo cuando ya han acabado su relato, como Marcela, por un lado, y a diferencia de Cardenio, por otro. <sup>19</sup>

He de decir que, a mi entender, la distribución de las diferentes novelas y episodios responde a un reajuste final hecho por Cervantes cuando ya tenía, en buena medida, acabada su obra con una distribución diferente. No hay duda de que la mayor y mejor parte de las novelas y episodios del *Ingenioso hidalgo* se ubican dentro de un núcleo muy bien definido, que constituye la parte esencial de las andanzas quijotescas; un espacio cuyo comienzo y fin se halla marcado por los capítulos XXII y XLV, que delimitan con precisión el eje espacial de Sierra Morena-la Venta de Juan Palomeque el Zurdo, verdadero marco de inserción de las más destacadas y mejores novelas e historias intercaladas de la obra.

Sólo quedan fuera de ese marco espacial los episodios novelescos de 1) Mar-

18. Cervantes, *Quijote*, II, xlv, pp. 1036-1037.

19. Me atengo a la terminología cervantina en sentido estricto, aunque también me parecen

correctas otras formulaciones, como historias intercaladas, semi-episodios, etc. Véase Riley (1955-1956) y Martínez Bonati (1980).



cela y Grisóstomo, antes de su configuración, y de 6) Leandra y Vicente de la Roca, después de ella. Pero como veremos, la peripecia de Marcela estaba originalmente ubicada dentro de ese conjunto de la venta. Cervantes decidió separarla de él cuando ya estaba escrita, seguramente, al hacer los reajustes finales de su primer *Quijote*. Entonces, escribió la de Leandra, que por eso es el contrapeso exacto y paralelo de Marcela, a consecuencia de haberla desgajado de su lugar inicial, en perfecta simetría estructural. Así quedó, aunque fuera escrito y ajustado en el último momento, un trazado del conjunto perfectamente equilibrado y coherente, por más que se noten algo los reajustes precipitados de última hora.

### El ejemplo de *La Galatea*

El equilibrio medido y sopesado en la distribución de novelas y episodios intercalados no es nuevo, pues ya existía, veinte años antes, en *La Galatea* (1585), donde las dos *novelas* que abren el mundo cerrado y pequeño de la bucólica del Tajo-Henares al exterior, e introducen dentro de él la sangre y la violencia, primero; las armas y el honor, los caballeros y las damas de la nobleza cortesana, después; estas dos narraciones, digo, además de abrirse a los espacios urbanos y a la geografía amplísima de Andalucía, en la *novela de Lisandro y Leonida*; y de Cataluña, el Mediterráneo y los turcos, Italia y Nápoles, después, en la *novela de Timbrio y Silerio*; estas dos *novelas*, insisto, las únicas completas de la *Galatea*, se van intercalando y contrapesando de manera gradual y simétrica de la siguiente manera: primero, la *novella trágica* de Lisandro, que acaba en la bucólica nada más comenzar, y luego se relata completa en el libro I. Después se intercala el *episodio* de Teolinda, que forma parte del mundo pastoril, y nunca concluye. En tercer lugar, ya en el libro II, inicia su *relato largo y bizantino* Silerio, que concluirá mucho después, ya en el libro IV, cuando lleguen a la pastoril del Henares, procedentes de Italia, Timbrio, Nise y Blanca, y todo acabe felizmente. Por último, el cuarto *episodio*, el de Rosaura, que se había introducido tras el de Silerio, queda asimismo sin acabar, como el de Teolinda.

Las *novelas* intercaladas dentro de *La Galatea*<sup>20</sup> responden, por tanto, a un diseño interpolador sumamente cuidado y preciso, que, por un lado, las agrupa de dos en dos, y por otro las entreteteje, de modo que las del grupo A se sitúan en los lugares 1º y 3º, y las del B, que en verdad son *episodios*, ocupan los huecos 2º y 4º. Son obvios los paralelismo de toda índole que ligan las narraciones del grupo A, dado que *dos hombres*, dos caballeros, que además son *andaluces*, para mayor coincidencia, y han llegado a las riberas del Tajo por casualidad, relatan peripecias cortesano-caballerescas ajenas al cerrado mundo pastoril, que abre así sus puertas de par en par a la realidad contemporánea, sin concesiones, con toda su crudeza. Estas dos historias, que se sitúan en primer y tercer lugar de la

20. Sobre estas cuestiones, véase Sabor de Cortázar (1971) y Murillo (1988).

interpolación, son además narraciones de géneros literarios muy alejados de la pastoril, en concreto una *novella trágica* a la italiana (la de Lisandro) y una *novela bizantina* (la de Silerio), que cumplen ambas la función de ampliar el ámbito bucólico hasta el máximo límite de realidad permitido, con el objeto de que el *nuevo libro de pastores* que sale sea, a la vez, mítico y cotidiano, realista e idealista, arcádico y contemporáneo. Las dos novelas acaban bien, en conformidad con los códigos de la época: ya con la muerte del asesino, en buena justicia poética, la primera; ya con la felicidad y el amor correspondido de los cuatro protagonistas, en la tercera. Ambas, así, concluyen de la mejor y más justa manera posible. Y para mayor paralelismo, las dos acaban dentro del mismo espacio bucólico, aunque de manera opuesta: una con muerte, otra con bodas; una con desgracia y otra con felicidad.

Las otras dos novelas, las del grupo B, que aparecen en segundo y cuarto lugar, respectivamente, entreveradas con las del A, para que el resultado adquiriera la complejidad de vida auténtica necesaria, son en verdad *episodios* que pertenecen al mismo mundo pastoril del Tajo-Henares, en oposición a las *novelas* cortesano-bizantinas, y asimismo a diferencia radical, son introducidos siempre por mujeres,<sup>21</sup> en vez de por dos hombres. Son ahora dos pastoras, Teolinda y Rosaura, respectivamente, que se han enamorado de dos pastores de su ámbito, Artidoro y Grisaldo, los cuales no han llegado allí por causalidad, como los otros. Las coincidencias no se detienen ahí, para mayor claridad de su imbricación, puesto que ambas historias están interrelacionadas a su vez, en este caso, ya que la hermana de Teolinda, Leonarda, es la acompañante de Rosaura, y los enamorados de las dos hermanas son criados de Grisaldo. Estas dos narraciones, por si no fuera suficiente, son más cercanas que las otras a la acción medular, dado que es pastoril también la de Teolinda, y caballeresco-pastoril la de Rosaura. Ambas, por último, quedan sin concluir, a la espera de una segunda parte que Cervantes nunca escribió, a diferencia de las otras dos, que acaban dentro del texto.

Los paralelismos y contrastes que entrelazan el conjunto son evidentes: relatan las novelas dos hombres, que son de fuera, frente a dos mujeres, que son de dentro, en el caso de los episodios narrativos. Los hombres urbanos acaban definitivamente sus novelas; las pastoras no concluyen nunca las suyas. Los primeros relatan y protagonizan *novelas*; las segundas cuenta *episodios* novelescos de su entorno pastoril. Por si no fuera suficientemente claro el juego de contrastes y paralelismos, en equilibrio siempre, también chocan entre sí, en forma y sentido, las dos narraciones más complejas, pues la primera acaba en muerte y desgracia, mientras que la segunda concluye en bodas y parabienes. Obvio es decir que ambas son finalmente justas.

21. Cañadas de Greenwood (1986) ha estudiado el diferente modo de relatar sus andanzas que tienen las mujeres de la *Galatea* frente a los hombres.

Pues bien, los mismos parámetros equilibrado y medidos de *La Galatea*, la misma búsqueda de proporción y simetría preside la inserción de las novelas y los episodios del primer *Quijote*, aunque con más hondura y complejidad.<sup>22</sup>

El mundo pastoril del Tajo-Henares es, en cierta medida, un marco narrativo, aunque sea mucho más ambicioso novelescamente que el de Boccaccio, claro está, pero marco estático, al fin y al cabo. Tiene sentido pleno y autonomía narrativa en sí mismo, por supuesto, pero el estatismo de la bucólica lo acerca al marco narrativo. No en vano, de algún modo, aunque con el añadido de numerosas innovaciones, Cervantes reitera el procedimiento en el *Quijote* de 1605, donde vuelve a construir otro marco espacial fijo, estable, que tampoco se modifica, en el que se interrumpe el viaje y los personajes permanecen durante un tiempo: todo ello acaece en el entorno de Sierra Morena y de la venta de Juan Palomeque, de la que todos los personajes de algún interés entran y salen con frecuencia.

### El marco quijotesco

A partir del capítulo XVIII, las cosas se difuminan en el devenir del hidalgo manchego, que va poco a poco adquiriendo más dignidad como personaje, en la medida en que ya no confunde toscamente los objetos con su mundo literario caballeresco: los perfiles de la realidad pierden nitidez, y el caballero, en consecuencia, se confunde, pero casi como podría hacerlo cualquier otro; no solo desde su locura: el polvo que levantan los rebaños oscurece sus contornos, y ello hace más explicable que el héroe pueda confundirlos con ejércitos fabulosos (XVIII); las antorchas nocturnas dan un aspecto fantasmal al cuerpo muerto y a sus acompañantes, que hace admisible su error (XIX); el ruido ensordecedor de los batanes en la oscuridad de la noche causa miedo a nuestros héroes, como a cualquier otro que los oyera (XX); el reflejo del sol tras la lluvia reciente hace que brille la bacía del barbero como si fuera otra cosa, por ejemplo, el yelmo de oro de Mambrino (XXI), etc. No es raro, pues, que don Quijote se confunda ahora, a causa de la falta de nitidez en los contornos de las cosas, como bien han visto Avalle-Arce y Riley.<sup>23</sup>

Este proceso dignificador del héroe se interrumpe, curiosa y muy significativamente, en el capítulo XXII, lo cual no es de extrañar, puesto que toda la novela da un giro a su andadura a partir de él. El *episodio de los galeotes* marca, en

**22.** Ya hace más de cuarenta años que Celina Sabor de Cortázar (1971: 238) lo anunció: «*La Galatea* viene a ser un esbozo [...] de la Primera parte del *Quijote*. En su obra primera Cervantes ensaya un tipo especial de estructura —el de la construcción en profundidad— que madurado a lo largo de veinte años alcanzará

en 1605 su expresión perfecta.»

**23.** Obviamente, estoy de acuerdo con Avalle-Arce y Riley (1973: 65 ss.) y en desacuerdo con Williamson, (1991: 136), donde sostiene que la locura no se modifica, no disminuye progresivamente, a estas alturas de las andanzas quijotescas.

efecto, el final de un período y el comienzo de otro. Por un lado, culmina todo el proceso que había arrancado en el capítulo VII, tras el final de la «novelita» y el escrutinio; y lo hace magistralmente, mediante un *error moral*, por usar la terminología de Américo Castro, en el que don Quijote malinterpreta la realidad una vez más, pero no porque yerren sus ojos, a diferencia de lo que sucedía en los episodios precedentes, ni porque se equivoquen sus oídos, como en el episodio de los batanes, sino porque su visión utópica del mundo le impide aceptar que nadie, ni siquiera la justicia real, tenga derecho a condenar a otros hombres.

Cervantes se dio cuenta de que el esquema narrativo que seguía desde la novela corta embrionaria se estaba agotando, porque resultaba excesivamente mecánico y reiterativo, de aventuras demasiado semejantes unas a otras, moduladas todas ellas de acuerdo con un esquema muy similar: un error inicial de la locura caballeresca de don Quijote originaba siempre un enfrentamiento con la realidad que acarrea el fracaso del héroe, habitualmente sancionado con palos y golpes. Se dio cuenta, sin duda, de la monotonía y el cansancio que tan repetido módulo comportaba, por más que la estructura paródica lo necesitara, y decidió dar un sesgo distinto a su narración, porque era imprescindible hacerlo. Sin embargo, a poco de nacer, se interrumpe el camino, dado que nace entonces el conjunto más característico del *Quijote* de 1605: el que acaece en torno a la venta, que discurre, exactamente, entre los capítulos XXII y XLV, y funciona como un marco novelesco.

Para que el lector pudiera percibir los elementos distintivos de este período medular y notara, además, el carácter de marca estructural nítida que tienen los dos capítulos que lo abren y cierran, era necesario resaltarlos de manera inconfundible. De ahí que la morfología de ambos llame la atención por su origen entremesil, ya que son, en efecto, novelizaciones de entremeses, o entremeses anovelados, lo que no debe extrañarnos nada, por otra parte, ya que, por estas fechas, nuestro autor estaba haciendo lo mismo en *Rinconete y Cortadillo*, mezcla de relato picaresco y entremés de rufianes.<sup>24</sup> Y, para ser más concretos, son, en buena medida, entremeses *de figuras*, dado que se trata, en ambos casos, de dos juicios, sin trama argumental, en los que la acción sólo se desencadena al final. En los dos, asimismo, don Quijote se erige en juez y en motor de la acción, pues él decide, juzga, inicia la peripecia y, finalmente, la detiene (aunque en el capítulo XXII se añada a continuación el apedreamiento de los galeotes liberados, con el objeto de que no existan dudas sobre la locura del hidalgo, dada la peligrosidad ideológica del episodio). Con todo, el capítulo XXII está más cerca del entremés de figuras que el XLV, dado que, al igual que en *El juez de los divorcios* o en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, por mencionar los dos cervantinos de este género, el juez, don Quijote en este caso, dialoga con un galeote, indaga la causa de su condena, obtiene una respuesta, habla con otro, hace lo propio,

24. Como demostraron Ynduráin (1966) y Varela (1970).

sigue con un tercero, etc., hasta que decide actuar. Es, pues, el característico desfile falto de acción de los entremeses *de figuras*, que no existe en el capítulo XLV, más cercano a la construcción de los entremeses habituales, aunque tenga algo de los otros, de los *de figuras*, por tratarse asimismo de un juicio.

La elección de dicho modelo se justifica plenamente, pues Cervantes, consumado entremesista y dramaturgo, conocía muy bien, no sólo el arte del entremés<sup>25</sup>, sino su función de interludio separador, ubicado entre los actos de la comedia, y, seguramente por eso, adaptó tal peculiaridad dramática a la configuración formal de su gran novela, construyendo una suerte de entreacto, una pausa para realzar con más énfasis su carácter de marca constructiva.

Por otra parte, la ocurrencia no era insólita, pues Quevedo, aunque Cervantes no lo supiera, estaba haciendo —o había de hacer<sup>26</sup>— algo parecido por las mismas fechas en *El Buscón*, donde Pablos ejerce de personaje que juzga los dislates del poeta loco, el arbitrista, el esgrimidor, el soldado, el ermitaño, etc., a la manera, asimismo, del desfile característico del entremés de figuras<sup>27</sup>.

En todo caso, lo cierto es que ambos capítulos se conforman como marcas estructurales concebidas para atraer la mirada del lector y avisarle (muy cervantinamente, respetando su libertad, sin condicionarle) de que ahí empieza y acaba algo nuevo, algo diferente; y ello, no sólo por medio de su peculiaridad constructiva, sino también a causa de su hondura temática, dado que ambos capítulos desarrollan asuntos de incuestionable profundidad y gravedad ideológica.

### La definición del espacio literario del marco y el rechazo de la corte

Lo primero que hace Cervantes es definir un espacio literario libre entre Sierra Morena y la venta manchega, un espacio acorde con la libertad de acción individual del caballero andante (y de otros personajes de novelas). De ahí que se abra mediante un choque frontal con el sistema jurídico de la monarquía en el mencionado capítulo XXII: el episodio de los galeotes, que según Sancho son «gente forzada del rey que va a las galeras», lo que origina la reacción del caballero: «¿Cómo gente forzada? ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?». El escudero, que conoce bien a su amo, para evitar problemas, aclara: «No digo eso, sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras, de por fuerza». Pero don Quijote se olvida del sistema jurídico y se queda solo con lo que interesa a su condición de caballero andante:

25. Al que, por cierto, había de anovelar, como ha demostrado Asensio (1973). Para las ideas de Cervantes sobre el teatro, véase Rey Hazas (2005).

26. No entro en la difícil cuestión de las fechas de escritura de *El Buscón*.

27. Véase Lida (1980: 259) y Rey Hazas (1982b: 26 ss.).

—En resolución —replicó don Quijote—, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad.

—Así es —dijo Sancho.

—Pues desá manera —dijo su amo—, aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables. (I, 22)

Don Quijote no acepta el sistema judicial de su época y deja en libertad a unos galeotes justamente condenados a remar en las galeras «de por fuerza, y no de su voluntad». Es cierto que el caballero está loco, y que recibe de inmediato el castigo de mano de los mismos presos recién liberados, para que nadie se inquiete. Pero no es menos cierto que, locuras aparte, no acepta el sistema jurídico de su sociedad, pues, frente a la justicia legal, él opone su propia concepción de una justicia natural,<sup>28</sup> no escrita, basada en el amor<sup>29</sup> y la tolerancia, que se diferencia de aquélla por carecer de un aparato represivo. Todo es consecuencia de su locura caballeresca, claro está, de su condición de caballero andante libre e independiente.

Más allá del enfrentamiento con el sistema, esta ruptura es la llave del proceso creador de un espacio literario-novelesco libre, que es lo que más nos interesa en este momento, pues don Quijote, obligado a huir de la justicia, se refugia en Sierra Morena; y entonces, Cervantes, de manera verosímil, pero a su estilo, esto es, mostrando «con propiedad un desatino», va construyendo, poco a poco, el espacio-marco capaz de dar cauce a todas las novelas y episodios; un espacio dual, en el que la sierra, amparo de jueces y justicia, permite la libertad, al mismo tiempo que la venta funciona como una suerte de minicorte, como un centro de reunión verosímil para personajes de las más elevadas clases sociales, capaz que evitar así las limitaciones sociales que la narración había tenido en sus capítulos anteriores, donde el novelista podía mostrar sus ideas sin cortapisas, con plena libertad. La inverosimilitud literaria le impedía llevar a don Quijote a la verdadera corte madrileña —estamos en 1588<sup>30</sup>— de Felipe II. Por eso el novelista construye ahora, poco a poco, un espacio donde el caballero pueda mostrar sin limitaciones, en libertad, todas sus capacidades inmensas: tal es el marco que da entrada a las novelas y episodios. Con todo es una corte libre para el amor y otras acciones, a diferencia de la corte real, en contraposición directa con ella.

La ausencia de Madrid se debe, por tanto, a la verosimilitud de la novela, puesto que la mera presencia en una ciudad de alguien tan estrafalario como nuestro héroe hubiera dado muy pronto con sus huesos en la cárcel, como, de hecho, está a punto de sucederle al héroe del falso *Quijote de Avellaneda*, esto

28. Véase Castro (1972) y Maravall (1948).

29. «El concepto quijotesco de la justicia es un concepto del amor. Y a través del amor, la justicia abstracta de don Quijote adquiere

una plenitud concreta» —dice Carlos Fuentes (1994: 92).

30. Como ha demostrado Moreno Jiménez (2012).

es, al otro don Quijote, en Madrid, precisamente, que es la mejor prueba *ex contrario* para entender lo que hace Cervantes, quizá porque no pudo hacer con verosimilitud otra cosa.

Con todo, no es menos cierto que sí deambula por las calles de Barcelona, ciudad que recibe el más vivo de los elogios, a pesar de ser el lugar donde el héroe es definitivamente derrotado. ¿Por qué puede pasear las calles de la ciudad Condal, entonces, aunque sea con más o menos expectación, y no por las calles de la Corte de las Españas? ¿Se trata solo de un problema de verosimilitud? Obviamente no; o al menos, no solamente. En consecuencia, el sentido de la omisión de Madrid se debe también a su rechazo, no como ciudad, sino como sede de la corte de los Austria, esto es, como centro de un poder absoluto en el que no existía margen para la libertad y donde imperaba el todopoderoso caballero quevedesco don Dinero. No olvidemos que la corte era además el mejor ejemplo de la injusticia:

¡Oh, corte —dice el licenciado Vidriera—, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!<sup>31</sup>

No en vano coinciden en Barcelona rebeldes tan cualificados como el bandidero Roque Guinart, que introduce a nuestro héroe a la ciudad, y víctimas del autoritarismo, como el morisco Ricote y su hija Ana Félix<sup>32</sup>, cuyo perdón, por cierto, se ofrece a gestionar Antonio Moreno aprovechando la corrupción madrileña, dado que en la Corte, «por medio del favor y de las dádivas, muchas cosas dificultosas se acaban» (II, 65).

Cervantes, no podía llevar a su héroe a la Corte, como hubiera deseado, sin duda, y por eso hizo lo contrario y, en cierta manera, llevó la Corte a los ámbitos de su caballero. Y es que el problema era fundamentalmente literario, novelesco, si se quiere, dado que no podía renunciar en ningún caso a la amplitud inmensa de vida y literatura, a la riqueza y variedad de personajes y situaciones que ello comportaba, y que su héroe y su libro necesitaban. Por eso, el inmenso espacio andante de toda La Mancha, marco imprescindible de los primeros capítulos quijotescos, se va poco a poco comprimiendo (a partir de I-22), primero a Sierra Morena y después al miniespacio de una pequeña venta del camino. Significativa y paradójicamente, esa reducción del espacio novelesco implica, al contrario, una extraordinaria ampliación de la realidad, pues toda la sociedad española contemporánea entra ahora en él.

Una vez sobredimensionado el pequeño espacio de esa venta de Juan Palomeque el Zurdo, un mero punto sobre la geografía de los caminos de La Mancha, Cervantes realiza un verdadero alarde técnico y estructural, demostrando

31. Sevilla-Rey, *El licenciado Vidriera*, p. 107. Ricote o la hispana razón de estado» (1975: 229-335) y Rey Hazas (1993).

su capacidad para mover simultáneamente en él a una treintena de personajes de la más diversa índole social, económica y moral, narradores y actores, o ambas cosas a la vez, muchos de ellos con su propia historia, y siempre, y esto es lo magnífico, en torno a esa venta que transforma su pequeño espacio en la más grande apertura hacia la realidad de toda la novela, y lo hace, curiosamente, con seres que protagonizan otras novelas intercaladas, otros episodios interpolados ahora.

La extraordinaria potenciación novelesca de ese mini-espacio de la venta, que se llena de contenido social y novelesco hasta extremos límites y se convierte en una especie de sustituto de la Corte: no es un mero lucimiento de virtuosismo literario ni una vanidosa ostentación de constructor manierista, sino que se trata de dar cauce adecuado a una necesidad expresiva sumamente compleja.<sup>33</sup> Como dice José Gaos, la venta es un centro más teatral que novelesco muchas veces, pues funciona como una «escena de confluencia, reconocimiento y desenlace de un conjunto de acciones e intrigas —novelas y episodios, en nuestra terminología; a saber: las de Luscinda y Don Fernando, Dorotea y Cardenio, por una parte, y, por otra, las de Zoraida y el Cautivo con su hermano el Oidor y la hija de este y Don Luis».<sup>34</sup>

Porque lo cierto es que todos estos personajes de las distintas novelas e historias intercaladas, después de haber expuesto y solucionado sus problemas personales, a la altura ya del capítulo XLV, configuran un mosaico social que se parece, como una gota de agua a otra gota, a una síntesis perfecta de la sociedad seiscientista española, o, si se quiere, a su enseña y símbolo: la Corte. No falta ningún grupo social importante de la nobleza: ni Grandes de España (don Fernando es hijo de uno de ellos), ni caballeros o aristócratas de tipo medio (Cardenio, Luscinda), ni señores de lugares (don Luis), ni hidalgos, por supuesto (don Quijote y los Pérez de Viedma), ni siquiera una clase social asimilada por su riqueza, ya que no por su linaje, los labradores ricos (Dorotea). Tampoco faltan profesionales liberales de las armas y las letras, próximos a las clases privilegiadas, como el oidor, magistrado de lo civil, o el capitán, su hermano; ni un miembro del clero (el cura), para que, en todo caso, esté asegurada la presencia necesaria de tres pilares básicos de esta sociedad: la administración, el ejército y la iglesia. Finalmente, claro está, existen numerosos individuos de las distintas categorías del pueblo llano: barberos, labradores (y no sólo Sancho), arrieros, cuadrilleros de la Santa Hermandad, el ventero y su familia, Maritornes... En fin, una buena representación, sin duda, de la sociedad española contemporánea. Pero, atención: todos ellos han entrado en escena procedentes de novelas cortas y episodios.

Sí, pero, ¿a qué fin responde la unión en este microcosmos de la venta? ¿Con qué objeto se produce la síntesis social de esta minicorte? Para burlarse de ella, de la sociedad coetánea española, de su necia vaciedad, de su vana inconsistencia, de

33. Orozco (1981: 166 ss.).

34. Gaos (1948: 79). También, Neuschafer (1999: 75-96).



la superficialidad de sus intereses y preocupaciones; aunque, eso sí, sin acritud, sin sarcasmo, con distanciada ironía, cervantinamente, en suma. Y es que todos estos seres discuten y se pelean, llegando a sacar las armas y a herirse unos a otros, por una razón absurda y banal, por una causa inexistente: la de si es yelmo o bacía, jaez o albarda. Y, para colmo, sólo un loco, don Quijote, cuya locura caballeresca había sido el origen de tan paródico juicio, y con él, de la gresca, es capaz de detenerla: él la inicia y la detiene, quizá porque *un loco hace ciento*, según el refranero. Cervantes, que tantas veces se había jugado la vida por su país y por su religión, no podía dejar de ridiculizar la irresponsabilidad de una sociedad, la española, capaz de enfrentarse por una nimiedad y de olvidarse de los problemas verdaderamente graves que la aquejaban. La burlesca contienda, además, había puesto en lucha a los menesterosos contra los privilegiados, a los del pueblo llano contra los nobles. ¿Quería decir algo más? ¿Aludía a una confrontación de clases?

Merece la pena recordar, por otra parte, y desde una perspectiva histórico-literaria, cómo mueve Cervantes a todos estos personajes durante la disputa, aunque sólo sea para comprobar la distancia que le separa de la escueta linealidad narrativa anterior, incapaz de mover más de dos o tres personajes a la vez;<sup>35</sup> para corroborar, una vez más, hasta qué punto había superado sobradamente en complejidad y hondura la novelística que le precedió:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros. Don Luis daba voces a sus criados que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio, y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote. El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero; don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor. El ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad: de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre.<sup>36</sup>

En todo caso, lo cierto es que ambos capítulos, XXII y XLV, se conforman como marcas estructurales concebidas para atraer la mirada del lector y avisarle de que ahí empieza y acaba algo nuevo, algo diferente; y ello, no sólo por medio de su peculiaridad constructiva, sino también de su profundidad temática,

35. Recuérdese, simplemente, el *Lazarillo de Tormes* (1554), mera acumulación de amos varios, uno tras otro; o la *Diana* (1569), de Montemayor,

que hace lo mismo con las pastoras distintas que narran su historia y se van sumando a la comitiva.  
36. Cervantes, *Quijote*, I, xlv, p. 476.

dado que ambos capítulos desarrollan asuntos de incuestionable profundidad y gravedad ideológica.

Las modificaciones que sufre la fase novelesca ubicada entre las dos marcas son numerosas, puesto que don Quijote y Sancho ya no prosiguen su viaje y se quedan en Sierra Morena, donde han tenido que ocultarse para escapar de la Santa Hermandad, a consecuencia de la liberación de los galeotes. El detenimiento de su deambular origina la existencia de un núcleo espacial aglutinador, antes inviable, la venta de Juan Palomeque el Zurdo, centro genial del nuevo esquema constructivo quijotesco, donde —otro cambio radical— nuestros héroes ya no serán, a menudo, los personajes medulares, y otros ocuparán su lugar, dando entrada, de este modo, a un cúmulo de historias diferentes y seres nuevos, procedentes de los más distintos lugares y pertenecientes a las más diversas clases sociales y a los más variados comportamientos morales, que dotarán a la novela de una amplitud, de una complejidad y de una riqueza de las que había carecido hasta este momento. Sobre todo porque, mientras se mantuvo el esquema de episodios en sarta, al modo picaresco, la mayor parte de los personajes pertenecían a los estratos más bajos de la sociedad, pues eran venteros, arrieros, criadas, porqueros, prostitutas, galeotes, pastores, barberos... Ahora, el viaje se detiene, el esquema de la serie ininterrumpida de episodios desaparece, y entran en escena capitanes, magistrados, caballeros, hidalgos, labradores ricos, señores de lugares, señores de título, grandes de España... Todo un mundo de elevada posición y de aristócratas, que comporta al mismo tiempo, y en buena coherencia, la estilización literaria de la novela, dado que, merced al nuevo esquema morfológico estático e interpolador, se insertan relatos de diversa índole, pero todos ellos de los que he denominado alguna vez «formas de narrativa idealista»<sup>37</sup>, esto es, novelas de aventuras, cortesanías, a la italiana, de cautiverio, e incluso una pastoril, que acabaría por desgajarse de este núcleo.

### El caso aislado de Marcela

Y es que Cervantes había alcanzado tal conciencia de la monotonía que lastraba la fase ensartada anterior, tan obvio le resultaba su mecanicismo excesivo, que sacó un episodio entero de este centro, el de *Marcela y Grisóstomo*, originalmente ubicado en Sierra Morena, y lo interpoló entre los capítulos XI y XIV. La prueba de ello es que, 1) ni siquiera se molestó en cambiar los títulos de los capítulos que lo preceden y lo siguen, pues el X anuncia en el suyo «el peligro en que se vio con una turba de yangüeses», y no aparece yangüés alguno hasta el título del XV, que reza así: «Donde se cuenta la desgraciada aventura que se topó don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses». Me refiero a los títulos, porque la verdad es que yangüeses no aparecen nunca, y sí lo hacen gallegos. Pero lo que interesa, en todo caso, es que hay una ruptura entre los títulos de ambos capítulos, a causa

37. Rey Hazas (1982a).

de que entre ellos se interpoló, después de acabados y concebidos uno tras otro, el mencionado episodio pastoril. 2) Lo que se confirma cuando observamos que diversos personajes se refieren con frecuencia a estos «montes» y a estas «sierras», sin darse cuenta de que don Quijote y Sancho están todavía en el llano de La Mancha, porque aún no han llegado a Sierra Morena, cosa que harán, como hemos dicho, tras el capítulo XXII.<sup>38</sup> Probablemente, el episodio pastoril se adelantó hasta XI-XIV desde el capítulo XXV, donde debía ubicarse en el primitivo plan del *Quijote*, ya que dentro de éste, cuando nuestro héroe acaba de escribir la carta de amor a Dulcinea y la libranza de los pollinos, Sancho menciona las lágrimas que se le escaparon la noche anterior a causa de la desaparición del asno:

Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima y no podré dejar de llorar; y tengo tal la cabeza, *del llanto que anoche hice por el rucio*, que no estoy para meterme en nuevos lloros.<sup>39</sup>

Sin embargo, en el texto de la *princeps* no existen ni la tal noche ni el tal llanto: parecen haber desaparecido, junto con el asno. De ahí que Stagg crea que en la primera redacción el robo del burro tenía lugar la noche precedente al encuentro con Marcela, a la altura del actual capítulo XXV, y que, al trasladar todo el episodio de Grisóstomo, trasladó también el robo del asno y la noche del llanto, ambos desaparecidos. Luego, se dio cuenta de que entre esta nueva colocación y la primitiva había muchísimas alusiones a la presencia del rucio, y decidió eliminar su hurto y su reaparición, sin acordarse de los lamentos de Sancho, ni molestarse en suprimir las demás referencias a la desaparición del animal, que menudean a partir del capítulo XXV. De este modo, pues, resulta que la motivación de tan famosa desaparición se debe a uno de los reajustes compositivos realizados sobre la primera redacción de la novela<sup>40</sup>.

La segunda edición de Juan de la Cuesta (1605) intentó solucionar el desajuste, sin la participación de Cervantes<sup>41</sup>, e introdujo un texto añadido sobre el robo del rucio en el capítulo XXIII y otro sobre su recuperación en el XXX, embrollando todavía más el asunto, puesto que se equivocó de lugar, y debía de haberlo hecho en el XXV y en el XLII. Cervantes, diez años después, en II-iii-iv, retomó el olvido y lo transformó en espléndida literatura. Pero eso es otra cuestión.

## Novelas y episodios en el marco central

Al margen de reajustes y despistes de última hora, el nuevo camino abierto tras el *episodio de los galeotes* (XXII) era el resultado constructivo de la *Galatea*, después de veinte años de reflexión y maduración literaria, lo que implica una complejidad

38. Véase Stagg (1964 y 1966).

39. Cervantes, *Quijote*, I, xxv, p. 269.

40. Sobre todas estas cuestiones, véase Martín Morán (1990).

41. Véase Flores (1975 y 1980).

morfológica y una riqueza narrativa muy superiores. Ahora, en torno a la venta medular, recuerdo lejano del palacio de Diana de Montemayor, y con distintos grados de integración, se van insertando en la vida de don Quijote y Sancho los siguientes relatos: 1) una novela, que figura como tal, y es, simplemente, leída por el cura a los demás (*El curioso impertinente*), completamente *tangente*, pues, al círculo quijotesco; 2) otra novela, presentada como historia biográfica, relatada por su protagonista, algo más integrada, pero todavía bastante ajena al eje del relato, digamos que *secante* de la circunferencia axial (*La historia del capitán cautivo*), considerada por sí sola; aunque si la consideramos parte de un entramado más complejo, dado que acaba por imbricarse con 3) *la del oidor*, que resulta ser hermano del capitán Pérez de Viedma, y, en consecuencia, con 4) *la peripecia amorosa de don Luis y doña Clara*, la hija del juez, su integración aumenta considerablemente. No obstante, todo este conjunto literario (2, 3 y 4) se ve entrelazado por la riqueza novelesca y la plenitud de su integración en el eje central de 5) de la *novela-episodio* formada por las historias amorosas de *Cardenio-Luscinda* y *don Fernando-Dorotea*, juego cruzado de imbricaciones magnífico y sin par, que da cauce a las demás narraciones, porque sus personajes, ya desde el loco inicial de la mula muerta, la maleta y los escudos, dejan de ser solo novelescos y se unen episódicamente a las andanzas de don Quijote y Sancho.<sup>42</sup>

El *episodio de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea* se introduce con el mismo procedimiento que la historia de Marcela: mediante un cabrero que la anticipa; aunque, a diferencia de la pastora y su enamorado, estos personajes van a integrarse activamente, sobre todo Dorotea, en la *vida de don Quijote y Sancho*. Es además el más largo de todos los episodios novelescos, pues ocupa el marco entero, aunque su peripecia concreta se centra en los capítulos XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX y XXXVI. Sus paralelismos con la historia central son numerosos, desde el momento en que coinciden en ambas dos locos de amor, don Quijote y Cardenio; y más aún cuando nuestro caballero hace penitencia de amor en la sierra, en lo que constituye, como dice Avallé-Arce, «el primer acto gratuito, con conciencia de tal, que registra la literatura de Occidente»,<sup>43</sup> que está directamente influido por Cardenio, sin duda, a quien había visto saltar medio desnudo por los riscos de la sierra y mencionar el *Amadís*, a quien expresamente imita expresamente nuestro loco egregio. En XXVIII aparece Dorotea, aunque en el siguiente se interrumpe el episodio. En XXXII llega don Quijote a la venta, a la minicorte, y pasa, por ello, a un segundo plano.

Se lee entonces *El curioso impertinente*, que ocupa los capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV. No están presentes ni don Quijote ni Sancho, pero sí Dorotea y Cardenio, a quienes la audición puede ser muy útil. En XXXVI llega

42. Sobre este complejo estructural y sus relatos, véase Parker (1956), Segre (1976), Togeby (1977), Percas de Ponsetti (1975: I, 156 ss.), Márquez

Villanueva (1975), Avallé-Arce (1975), Johnson (1982) y Williamson (1982), más un larguísimo etc. 43. Avallé (1976: 154 y 158).

una «hermosa tropa de huéspedes», Dorotea ocupa el lugar central, y finalmente don Fernando acepta la solución, actuando con la nobleza que se le presupone.

En XXXVII llegan a la venta Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, aunque la novela del *Cautivo* se relata durante los capítulos XXXIX, XL y XLI. Sus héroes, como es sabido, estarán al lado de los personajes principales hasta que el marco se dé por concluido. Finalmente, a partir del capítulo XLII, se integra el último episodio, el del oidor, hermano del cautivo, y los amores de su hija, doña Clara, y de don Luis, «señor de lugares», en el que la intervención de Dorotea todavía sigue teniendo un importancia considerable.

Cuando el marco llega a su fin, los criados de don Luis insisten en llevarle con su padre, pero el joven, tan libre como Marcela, Dorotea, Zoraida o don Quijote, afirma su autonomía individual, diciendo: «yo soy libre y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza» (XLIV). De este modo, para mayor claridad de su sentido pleno, el marco se abre y se cierra con dos defensas expresas y claras de la libertad.

La justificación de este complejo constructivo, en consecuencia, no se debe sólo a la necesidad estructural de ofrecer una *variatio* al mecanicista esquema de episodios en sarta anterior, sino también a la necesidad temática de incluir en el mundo quijotesco parcelas literarias elevadas y clases sociales superiores que aún no habían aparecido en él, como decíamos más arriba, y al predominio de la libertad sobre cualquier coerción, lo que hace de esta minicorte, simultáneamente, una anticorte. Es corte, en suma, porque hay cortesanos y nobles, incluso grandes de España, en ella; pero, en cambio, no vence el honor sobre el amor, ni triunfa la jerarquía social sobre los sentimientos, ni se impone la moral a la inclinación. Salen siempre triunfantes la libertad y el amor.

El idealismo del héroe estaba muy limitado por la realidad, y era imprescindible buscarle una apertura, pues sólo había entrado en confrontación, hasta ahora, con gentes de baja estofa; o se había enfrentado con su ascetismo monacal, que le impedía la más mínima sensualidad en su amor por Dulcinea; o con su insobornable actitud de caballero andante, que no buscaba otra cosa que la fama en sus lances de armas; o con su rectitud inquebrantable, que le incapacitaba para las miserias habituales de la condición humana, etc. De ahí que la necesidad imperiosa de apertura temática que tenía la novela, aunque ello implicara que don Quijote pasara a ocupar un lugar secundario. Obvio es decir que sólo las interpolaciones de novelas y episodios podían conseguirlo, según entendió Cervantes. Era necesario, por tanto, abrir la visión del mundo quijotesco a otras perspectivas más amplias, tanto estéticas como sociales, para completar la impresión de realidad total que la novela deseaba transmitir. Como dice Segre, de este modo, y por chocante que pueda parecer, «las interpolaciones narrativas expresan la exigencia de la realidad»<sup>44</sup>. De una realidad amorosa que fuera más

44. Segre (1976: 193).

allá del puro cerebralismo fantástico quijotesco, en la que los sentimientos, sin dejar de ser auténticos, entraran en conflicto con la amistad, con el matrimonio, con las diferencias sociales y económicas, con la oposición paterna, con la venganza, con la fidelidad, con la ingratitud, con la cobardía, con el valor, con la discreción, etc. Exigencias de la realidad que suponían, asimismo, presiones económicas, urgencias cotidianas perentorias, que llevan, por ejemplo, a dos hermanos por derroteros vitales distintos, ya al ejército y al cautiverio en Italia y Argel, ya a las letras y a la judicatura en España, aunque los azares de la vida (o de la literatura) vuelvan a unirlos en una venta manchega, afianzándose así considerablemente la sensación de vida real, incluso familiar, que ofrece el texto.

### La libertad de la mujer y las historias intercaladas

Por esa misma causa, es también ahora cuando hacen su aparición en el *Quijote* por primera vez los problemas de la mujer, incluida la libertad de Marcela, que finalmente cambió de lugar y se adelantó por otras razones, que explicaré más adelante. Pero la autonomía plena de Marcela frente a los deseos de Grisóstomo y las presiones de su entorno social, su capacidad libre de decisión y su entereza de mujer son claves en esta introducción plena de los principales problemas femeninos áureos, antes ignorados u olvidados. De hecho, todas las mujeres que habían aparecido con anterioridad eran de baja condición social, ajenas por completo, dada la época, a cualquier planteamiento digno y serio de las cuestiones del amor y del matrimonio. Todo cambia, en efecto, con la aparición de Marcela, cuya peripecia novelesca, insisto, estaba inicialmente ubicada en el mismo marco serrano que las demás. No hay que olvidar que es también ahora, desde el capítulo XXV, cuando la propia Dulcinea adquiere entidad plena, merced a la penitencia de amor de don Quijote en Sierra Morena, sin causa alguna, plenamente gratuita, como es sabido, y a la carta que Sancho no lleva, la mejor carta de amores de la literatura española, en palabras de Pedro Salinas,<sup>45</sup> que da pie a la invención de Dulcinea como una labradora algo hombruna, etc., para Sancho, frente a la aristocrática princesa que imagina y ama don Quijote. En consecuencia, todo adquiere otra dimensión. El marco libre, por ende, era imprescindible.

Dicho marco favorece la libertad de los oprimidos, y en concreto, específicamente, la libertad de la mujer, como demuestran las protagonistas de las distintas novelas y episodios de la venta y de Sierra Morena, y, de otra manera, también la mora Zoraida; aunque no tanto Camila, en *El curioso impertinente*, no ya porque sea italiana, ni por la tradición inmoral de Boccaccio, sino porque se atiene a otro código de conducta diferente. Todas ellas, en cualquier caso, son mujeres discretas, decididas y valientes, que toman la iniciativa y llevan a menudo a los hombres por donde ellas quieren, particularmente Dorotea, que

45. Salinas (1966).

es la más débil socialmente, la única que no pertenece a la nobleza, aunque sea asimilable, hasta cierto punto, como hija de labradores ricos cristianos viejos.

La realidad de la mujer honesta y libre que entra en las historias intercaladas del marco quijotesco es inversamente proporcional a la realidad social verdadera, fuera del texto. De ahí su extraordinaria importancia y su necesidad. Aparte el caso de Marcela, que verá a someramente continuación, por ubicarse fuera del marco, la más decidida es Dorotea, ejemplo de discreción, voluntad e inteligencia, que incluso se ve obligada a disfrazarse de hombre e irse a Sierra Morena tras los pasos de don Fernando. La debilidad de su situación no es únicamente social, dado que se enfrenta con el descendiente de un Grande de España, máxima categoría de nuestra aristocracia, sino también moral, a causa de que ya había cohabitado con él, y lo había expresado mediante un zeugma —que entusiasmaba a Karl Vossler, dicho sea de paso: «y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo.»

Dorotea, ya deshonrada, encuentra su ambiente natural disfrazada de hombre en los montes y prados de la sierra, que para ella son el lugar más propicio posible, porque la naturaleza no tiene clases ni diferencias sociales. A Luscinda, sin embargo, le sucede lo contrario, aunque al final es también valiente y decidida, como todas, pero antes vacila, duda, y adopta siempre una posición más sumisa, pensando en el amparo usual de un convento, en paralelo con Cardenio, también menos decidido que don Fernando. Zoraida, en fin, consigue asimismo su propósito, igual que doña Clara, pero el lugar más destacado es el de Dorotea, sin duda alguna, que da fin feliz al suyo y soluciona al mismo tiempo el problema de Cardenio y Luscinda y participa en el de don Luis y doña Clara. Obvio es decir que es el personaje clave de todo el entramado novelesco. La lectura es obvia: la más débil, la más pobre, la más desvalida, la deshonrada, la que lo tiene socialmente más difícil, en suma, es quien finalmente vence y da cauce al triunfo de los demás. Dorotea es la discreción, la inteligencia, la decisión, la voluntad, la capacidad de acción...; es el personaje principal, en suma, de este entramado.

### Vida y literatura. *Curioso y Cautivo*

Su opuesta es Camila. La más noble, la más hermosa, la más querida, la que lo tiene todo... y al final origina la tragedia de los dos amigos Anselmo y Lotario, aunque es verdad que está en buena medida forzada por la impertinencia enfermiza de su marido, como le sucede a su amigo Lotario. Eso marca con claridad *El curioso impertinente*, que ya está de por sí muy marcado, por ser la única novela intercalada que sucede fuera de España, en Florencia; la única novela en sentido estricto y puro del *Quijote*, la única que se lee como tal en la venta.

Los personajes del *Quijote* son a veces, simultáneamente, protagonistas de sus vidas, espectadores de otras, narradores y lectores, por lo que el juego de vida y literatura, de realidad y ficción, se constituye en el eje de su poética de la libertad, al mismo tiempo que posibilita la verosimilización de tan complejo, múltiple y dispar entramado de elementos.

Partamos de las dos *novelas* indudables, según el criterio de Cervantes, insertadas dentro de *El ingenioso hidalgo: El curioso y El cautivo*. Lotario, Anselmo y Camila, por ejemplo, los personajes de *El curioso impertinente*, son capaces, no sólo de escribir y leer sonetos —lo que ya les da una dimensión de vida suficiente, puesto que pueden crear literatura y juzgarla—, sino también de discutir sobre si la poesía es verdad o mentira, en los siguientes términos:

—Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?

—En cuanto poetas, no la dicen —respondió Lotario—; mas, en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos. (XXXIV)

La literatura, como tal, no expresa la verdad, aunque los sentimientos del poeta sean auténticos en su existencia real: la vida, pues, no es la literatura. Y, sin embargo, estos personajes pueden hablar sobre la falsedad o veracidad de la literatura porque tienen vida, frente a los sonetos. Así, de este genial modo, los sonetos y su glosa, mera literatura, dan categoría de auténtica vida a quienes los escriben, leen o comentan, esto es, a los personajes de la novela, que parecen así de carne y hueso. Pero Lotario, Anselmo y Camila, desde otra perspectiva, son pura literatura, dado que son personajes de una novela, casualmente encontrada en la venta manchega, que sucede en Florencia y lee el cura a los demás personajes; es decir, son únicamente literatura, entes de ficción, para el cura, el ventero, el barbero y los demás, en la medida en que todos tienen capacidad para leerlos o para escuchar su lectura, con lo cual la novela intercalada, a su vez, confiere vida plena a todos esos personajes, que son sus lectores y la juzgan. Sin embargo, el cura, el barbero y los demás, junto con don Quijote y Sancho, son personajes literarios, mera literatura, claro está, son la obra de un supuesto «historiador» arábigo, Cide Hamete Benengeli, son su creación literaria, la cual otorga vida al moro, conforme al sistema de verosimilitud perspectivista seguido; el cual moro, obviamente, a su vez, no es otra cosa que un producto de la pluma cervantina, pura creación literaria, igual que el traductor morisco del Alcaná de Toledo, etc. Se trata, en definitiva, de un juego de enmarque, de literatura dentro de literatura, o de una serie de cajas chinas o muñecas rusas, cuya finalidad, además de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, es la de hacer verosímil lo increíble. Porque la vida de don Quijote parece más que real, auténtica, de carne y hueso, en comparación con los sonetos de Lotario, pese a su carácter disparatado y estrafalario. Es una mera cuestión de perspectivas: depende únicamente de donde nos situemos. Como bien dice Riley:

*El Quijote* es una novela de múltiples perspectivas. Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o prismas.<sup>46</sup>

46. Riley (1966: 71).



Al finalizar su lectura, el cura afirma lo siguiente:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero *no me puedo persuadir que esto sea verdad*; y si es fingido, fingió mal el autor [...] (XXXV)

Sin embargo, al principio había dicho:

quiero leerla, *por curiosidad* siquiera: quizá tendrá alguna de gusto. (XXXII)

Es decir, como vio Avalle-Arce, el cura empieza su lectura con un propósito claramente literario, entendiéndola como ficción, y acaba juzgándola como si fuera verdad, justo al revés. La empieza como literatura y la acaba como vida. Harto curiosamente, lo contrario sucede con *El cautivo*, la *novela* más apegada a la realidad y a la historia, que es narrada además por el propio héroe, Gil Pérez de Viedma, para mayor verosimilitud. Y, no obstante, lo cierto es que acaba por ser juzgada como literatura. De hecho, justo antes de iniciarse el relato, el capitán dice lo siguiente:

Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán *un discurso verdadero*, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse. (XXXVIII)

Es decir, presenta su vida como auténtica, como una historia real, aunque no por ello menos interesante. Sin embargo, al final, una vez acabada, don Fernando dice lo siguiente:

Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este *extraño suceso* ha sido tal, que iguala a la novedad y extrañeza del mismo caso. Todo es *peregrino y raro*, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que, aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgásemos que de nuevo se comenzara. (XLII).

Así pues, lo histórico termina siendo enjuiciado como ficción, y lo ficticio como histórico, o, si se quiere, la vida como literatura y la literatura como vida, de manera intercambiable y sin problemas de ninguna clase. Y no sólo porque, como dice Avalle, así «surge por primera vez en la historia literaria un tipo de narración donde todos los opuestos están ínsitos y en compatibilidad»,<sup>48</sup> sino también para que se vea cómo se confunden los límites aparentemente precisos que separan, teóricamente al menos, la ficción de la realidad y cómo se mezclan e interfieren hasta el extremo de intercambiar sus peculiaridades propias. Y es así porque, para mayor claridad, son *Curioso* y *Cautivo* las dos únicas *novelas* del *primer Quijote* que mantendrán su carácter y su nombre de tales en la *segunda parte del Quijote*. Su interacción es obvia, como hemos visto. Ello por no insistir en el paralelismo cons-

48. Avalle-Arce (1975: 153).

tractivo importantísimo de que los dos relatos sufren una interrupción similar: la de don Quijote y los cueros de vino, en el caso del *Curioso*; y la de Pedro de Aguilar en el del *Capitán*: interrupciones que refuerzan sus respectivas definiciones previas. Es decir, la interrupción quijotesca, que da cauce a la ficción de Micomicona, e insiste en la interpretación fantástica (gigantes, Micomicona) de la realidad (cueros de vino, don Fernando, Dorotea), aunque dentro del mundo quijotesco puro, que confunde la vida con la literatura caballerescas, dando así cauce adecuado a la ficción literaria de la realidad. Lo mismo sucede en el *Capitán*, cuando se menciona, a propósito de La Goleta, a don Pedro de Aguilar, y entonces don Fernando interrumpe la narración del capitán y le pregunta por ese soldado, que es su hermano, a lo que el cautivo le contesta lo que sabe, y don Fernando responde que ya está a salvo, casado y en su casa. Así, la interrupción del caballero da más veracidad al relato, ya de por sí histórico, al igual que la de don Quijote aumenta la ficcionalidad de un relato ya suficientemente ficticio. ¿Dónde está entonces la confusión de vida y literatura? En don Quijote mismo, que confunde vida y literatura. Esto es, en don Quijote considerado como lector, como loco por leer libros de caballería. Y, por ende, también en la lectura de todos, en la percepción e interpretación del lector. Pues no en vano, los que acentúan el carácter literario de un relato y la veracidad real del otro, el cura y don Fernando, por este orden, son precisamente los que al final, en contradicción clara con ellos mismos, en franca paradoja, sostienen justo lo contrario, y avalan la verdad de la novela literaria y el carácter literario de la novela histórica. Todo depende de la percepción de la verdad y de la ficción, dado que, en cualquier caso, lo que es vida se juzga como literatura y, al contrario, lo literario como la vida. Todo en fin se resume en las magníficas palabras finales del episodio de la *Cueva de Montesinos*, que, para mayor complejidad, el traductor morisco atribuye a una nota marginal del propio historiador árabe Cide Hamete: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere» (Cervantes, *Quijote*, II, p. 24).

### Entre el centro y los extremos: claves últimas de la inserción de novelas y episodios

Como dice Raymond Immerwahr<sup>49</sup> *El curioso impertinente* es el eje literario de una serie de casos novelescos de amor, que se ajustan a una estructura básicamente simétrica. Marcela es la antítesis de Leandra —como explicaré a continuación—; la actitud de renuncia de Cardenio ante Luscinda choca frontalmente con la persecución constante de don Luis a doña Clara; del mismo modo que la sensualidad de Dorotea contrasta con la espiritualidad mariana de Zoraida. El centro de este juego de espejos, de vida y literatura, de correspondencias, contrastes y paralelismos novelescos es, sin duda ninguna, *El curioso impertinente*,<sup>50</sup> la única novela que

49. Immerwahr (1958).

50. Véase Marías (1959: III, 306-311); War-

dropper (1957); Avallé-Arce (1975); Percas de Ponseti (1975: 81-224).

se lee, y más porque los episodios que la preceden —Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea— son básicamente ficticios y literarios; mientras que los que la siguen están protagonizados por personajes históricos, en buena medida, ligados además a los ejes verdaderos de la política exterior de la España imperial, ya sea en el norte de África (*Cautivo*); o en el Nuevo Mundo (*Oidor*).

En suma: no se trata sólo de responder a la necesidad de ampliación de la realidad apuntada y de la libertad, de ver en La Mancha cortesanos, grandes de España, nobles, caballeros, señores de lugares, capitanes, hidalgos, magistrados, mujeres libres, sus amores, sus familias, etc., sino también de su confluencia en la venta nuclear, acierto pleno de este entramado de realidad y literatura. Acierto por su verosimilitud, sin duda, ya que era aceptable que pudieran confluír en una venta del camino individuos de la más dispar condición social y moral que hacían un viaje. Pero acierto, sobre todo, por la sobredimensión pasmosa de su espacio novelesco, que hace de esta pequeña venta del camino real un verdadero microcosmos de toda la sociedad española contemporánea; o, si se quiere, de la Corte de las Españas, aunque en libertad.

Es obvio que don Quijote, a causa de su monomanía caballeresca, precisaba de amplios espacios campesinos para desenvolverse; por eso la elección de La Mancha, aparte de su sentido paródico y anti-exótico frente a los libros de caballerías, fue un acierto de verosimilitud literaria. Cervantes, que tantas veces había transitado sus senderos, conocía muy bien los caminos reales, y sabía que La Mancha es tierra de pueblos muy alejados unos de otros, en los que hay campo y camino por medio; esto es, espacios muy amplios en donde nuestro héroe pueda campar por sus respetos, y cometer sus dislates caballerescos, sin que la Santa Hermandad le meta inmediatamente en prisión. Por eso mismo, sabía que no podía llevar a su héroe a la ciudad, a la Corte, porque le hubiera sucedido lo contrario, esto es, lo mismo que le acaece al *Quijote* apócrifo de Avellaneda, que sí lo lleva a Madrid, al Prado de San Jerónimo, donde se organiza un gran revuelo, todo el mundo le rodea, dado su aspecto estafalario, don Quijote se enfrenta con los alguaciles y está a punto de dar con sus huesos en la cárcel. Efectivamente, lo que sucede al héroe apócrifo es lo que le hubiera sucedido, en buena lógica, al auténtico, de haber entrado en Madrid: ir a dar con sus huesos en una celda<sup>51</sup>. Ello aparte, claro está, de que don Quijote es un caballero andante, y no un caballero cortesano, como él mismo se encarga de asegurar en varias ocasiones, lo que hubiera implicado otra incoherencia.

Con todo, lo verdaderamente genial, como se ha dicho ya, quizá solo al alcance de un maestro único como Cervantes, es que, como no podía llevar a su héroe a la Corte, llevó la Corte a los ámbitos de su caballero; pero no renunció a la amplitud inmensa de vida, literatura y libertad que ello comportaba. Así, el inmenso espacio andantesco de toda La Mancha, marco imprescindible de los

51. Véase Rey Hazas (1993).

primeros capítulos, como hemos dicho, se va poco a poco comprimiendo a partir del XXII: primero, a Sierra Morena, después al mini-espacio de una pequeña venta del camino. Y, curiosamente, esa reducción del espacio novelesco implica, a la inversa, una extraordinaria ampliación de la realidad, pues toda la sociedad española contemporánea entra dentro de él.

No obstante, y como ya he adelantado, Cervantes reconstruyó la composición de su *Ingenioso hidalgo* al hilo de su escritura y de los problemas que le iban surgiendo, y por eso sacó del conjunto de la sierra-venta y adelantó el excelente episodio novelesco de Marcela y Grisóstomo, finalmente ubicado en los capítulos XII, XIII y XIV, aunque muy ligado a X-XI, que conserva algunos detalles de su primitiva ubicación, pues mantiene varias referencias serranas que así lo sugieren, dado que don Quijote y Sancho no llegan a Sierra Morena hasta el capítulo XXIII, donde oyen «un silbo como de pastor que guardaba ganado», ven «una buena cantidad de cabras» y finalmente «al cabrero que las guardaba», a quien preguntan por las prendas de Cardenio, y él responde: «habrá al pie de seis meses [...] que llegó a una majada de pastores [...]» Y todas estas referencias pastoriles y serranas nos recuerdan de inmediato los inicios de la *historia de Marcela*, a finales del capítulo X, cuando don Quijote y Sancho llegan «junto a unas chozas de unos cabreros», o ya en XI, cuando «los cabreros con buen ánimo» los acogen con suma hospitalidad, etc.<sup>52</sup>

Cervantes había alcanzado tal conciencia de la monotonía que lastraba la fase ensartada anterior al capítulo XXII, como ya he dicho, tan obvio le resultaba su mecanicismo excesivo, que sacó un episodio entero del marco medular sierra-venta, el de Marcela y Grisóstomo, originalmente ubicado en Sierra Morena, y lo interpoló entre los capítulos XI y XIV.

Por eso don Quijote no confunde la realidad en el *episodio de Marcela*, como hace siempre, antes y después de él, en su ubicación definitiva, lo que demuestra, como ya he adelantado, que estaba originalmente situado después del capítulo XVIII, esto es, después de iniciado el proceso de dignificación apuntado. Es verdad, sin embargo, que confunde a los cabreros con los idealizados pastores de la Arcadia, dado que los elige como auditorio para soltar su famoso *discurso sobre la Edad de Oro*; pero eso no choca en absoluto, puesto que este celebrado discurso es el preámbulo teórico que explica, no ya la historia de Marcela, como es natural, sino también todas las demás que acontecen a continuación, hasta su otro gran discurso, el de *las armas y las letras* (capítulo XXXVIII), dado que, como ya dijo J. Casaldueiro, «con este discurso introduce Cervantes el tema amoroso de la novela, que tratará en forma de episodios».<sup>53</sup>

Si recordamos las palabras que don Quijote dedica al amor en su discurso, entenderemos bien el argumento de Casaldueiro:

52. Todo ello, además, claro está, de los reajustes hechos en los títulos de los capítulos, que ya he adelantado.

53. Casaldueiro (1970: 82).

Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento la menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste.

Es decir, antes las «doncellas» gozaban de la libertad y la autonomía suficientes para poder elegir cuándo y a quién debían amar, al contrario de lo que sucede ahora, pues se ven sometidas a «la amorosa pestilencia» de los hombres.

Tenemos, así, un somero esbozo de lo que es y de lo que va a defender Marcela, sin duda, pero también Dorotea y Luscinda, lo que prueba, una vez más, que el primitivo lugar de este delicioso episodio estaba situado en torno al actual capítulo XXV.

La pregunta, entonces, consiste en saber por qué cambió de lugar y se adelantó esta deliciosa y trágica historia. Aunque quizá su mismo carácter parcialmente trágico sea la respuesta, pues Cervantes no deseaba que se confundiera ni se relacionara en absoluto con el completamente trágico fin de *El curioso impertinente*, ligado a una dama poco ejemplar, ajena a Marcela, a su calidad, a su honestidad y, sobre todo, a su defensa magnífica de la libertad de la mujer; una fémica, además, completamente urbana y cortesana.

Bien podría ser esa una de las razones más sólidas del distanciamiento. No obstante, a mi entender, hay otra aún más poderosa, que puede relacionarse con ella: y es que Marcela, aunque aldeana rica, está muy cerca del mundo pastoril, muy cerca del ámbito de la bucólica clásica, muy cerca del propio discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, que encaja a las mil maravillas en la pastoral clásica, como es sabido. Y ese mundo idealizado y utópico no encajaba en absoluto con el ámbito cortesano y urbano que deambula con sus amores por esa mini-corte de la venta manchega. De hecho, Marcela, para ser libre, elige la soledad de los campos, justo al contrario que Dorotea, porque no hay otra opción que el aislamiento para su verdadera autonomía, porque sabe que en sociedad no es posible la libertad de la mujer.

Sin embargo, una vez trazada la estructura definitiva del *Quijote* de 1605, y apartada Marcela de la venta-corte, Cervantes vio que no podía dejarla aislada y sola, porque eso rompería la simetría del conjunto y echaría por tierra los paralelismos que reforzaban el conjunto estructural de su obra; de una parte; y porque el caso de Marcela era muy excepcional, y necesitaba un equilibrio contrario. Así nació la historia de Leandro. No en vano ambas mujeres acaban solas, a diferencia de todas las demás, que acaban felizmente, con la excepción de *El curioso impertinente*, la única de final desgraciado, que es solo literatura, muy alejada además en el espacio: mera lectura o audición de sucesos que acaecen en Florencia.

Pero no deja de ser interesante, que el centro espacial del *Quijote*, es decir, *El curioso*, y los extremos, las novelitas de *Marcela* y *Leandra*, tengan todas un final desastroso y acaben con la muerte o con el aislamiento de sus protagonistas. Bien es verdad que lo hacen por razones diferentes, y que Marcela es feliz en su soledad.

Pero tales son el centro y los extremos: felicidad incompleta, en soledad (*Marcela*), o desgracia y aislamiento en un convento (*Leandra*), o muerte y tragedia completas (*Curioso*). Mientras que en la venta y en la vida —no en la literatura— todo es finalmente felicidad y armonía entre Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorotea, Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, y don Luis y doña Clara. ¿Por qué?

Con todo, algunas precisiones son necesarias antes: 1º) *el eje Marcela-Leandra es incuestionable*, dadas las imbricaciones de toda índole que unen y enfrentan la peripecia novelesca de Marcela con la de Leandra (L-LI), y enmarcan así, a su vez, el marco central estudiado: Marcela y Leandra son hermosas y célebres por su belleza, hijas de labradores ricos, huérfanas (Marcela de ambos y Leandra de madre), que dependen de la autoridad de un varón (Marcela de su tío y Leandra de su padre), y reciben numerosas propuestas de matrimonio, que ninguna de las dos acepta.<sup>54</sup>

Obvio es recordar que el devenir de sus historias es absolutamente contrapuesto, dado que Marcela mantiene siempre su libertad y su honestidad frente a los insistentes requerimientos amoroso de Grisóstomo, que es de su igual, mientras que Leandra, justo al contrario, se escapa con el soldado Vicente de la Roca, de condición social más baja que la suya, y se entrega a él, deslumbrada por sus mentiras y su aspecto externo, la primera noche de fuga, acabando sus días en un monasterio. El final opuesto es muy sintomático, pues la libertad absoluta de una choca con el encierro definitivo de la otra, en la conclusión de ambas historias. Cree, en fin, Carlos Ansó, dados los paralelismos entre ambas, que Cervantes escribió «una de estas historias [...] teniendo a la vista la otra».<sup>55</sup> En mi opinión se puede precisar más, y decir que la *novelita de Leandra*, concretamente, es la antítesis expresa de la *historia de Marcela*, y se escribió después, claro está, dado que «ambas historias no son sino la cara y la cruz de una misma moneda», y a consecuencia del adelantamiento comentado del episodio de Marcela.

¿Por qué?, decía más arriba. Porque el problema de la libertad y de la felicidad no está en el espacio ni en el lugar, sino en el interior del hombre, por decirlo a la manera agustiniana: *interior hominis habitat veritas*. Por eso el marco pastoril-aldeano y bucólico rodea al marco cortesano, para demostrar, con Marcela, eso sí, que la libertad real solo es posible en el aislamiento del campo, con lo que eso implica, es decir, libertad máxima, pero también máxima soledad, y el desastre incluso para los que te aman, como Grisóstomo, si no son fuertes. Por lo demás, la aldea es tan peligrosa como la corte, si no más, como demuestra Leandra, que se deja impresionar por oropeles falsos de un soldado y fracasa. Y eso ¿Por qué? Pues precisamente porque el mundo aldeano que siempre choca con el de la corte, era teóricamente muy superior, y tenía más prestigio intelectual, en buena tradición humanista: basta recordar, simplemente, el celebrado *Menosprecio de corte y alaban-*

54. Véase Ansó (2004).

55. Ansó (2004: 280-281).

za de aldea, de fray Antonio de Guevara, que supone, como todos sus coetáneos cultos, la superioridad del campo sobre la ciudad, de la aldea sobre la corte. De ahí el marco último campestre de Marcela-Leandra, para que se vea que la libertad, la discreción y la felicidad está siempre —eso cree Cervantes— dentro del hombre y de la mujer, al margen del lugar que habiten, al margen de su entorno espacial.

Por eso, frente a la aldea, está la ciudad, y la única urbe quijotesca, muy significativamente, es la Florencia del *Curioso impertinente*, que por eso ocupa el centro, porque tampoco la ciudad es superior al campo, como demuestran sobradamente Camila, Anselmo y Lotario, representantes del amor y la amistad perfectas, que, a base de insistencia necia e impertinente, acaban protagonizando una tragedia completa, por no darse cuenta de que la amistad y el amor más altos necesitan también conciencia de sus límites, inteligencia y discreción. Ni la libertad de la aldea es mejor que la de la corte, ni el honor de la ciudad es superior a la paz del campo. Todo depende de cada individuo, de cada ser humano, de su libertad, de su inteligencia

En todo caso, la mini-corte de la venta queda en medio, entre el marco de la aldea y la ciudad en la novela, entre Marcela-Leandra y Lotario-Camila-Anselmo; todos ellos incompletos en el amor, todos ellos finalmente solos o desgraciados. ¿Quiere decir Cervantes que entre los extremos, en el medio, está lo justo. Al menos así sucede con los personajes que acaban felizmente, pues todos son o han sido cortesanos y han estado en sociedad, en la guerra, en la administración (nobles, jueces, capitanes...) ubicados en mitad de una venta cerca de Sierra Morena: Dorotea, don Fernando, Cardenio, Luscinda, don Luis, doña Clara, el oidor, el, capitán Zoraida... Y todos acaban felizmente. ¡Quién sabe! En cualquier caso sobresale la complejidad cervantina.

Cervantes había encontrado, por fin, un camino seguro, pero lo había hecho a través de intuiciones geniales, sin un plan previo detenido ni pormenorizado, cambiando el trazado sobre la marcha misma de su novela, variando su discurrir al hilo de la propia escritura. después de muchas inseguridades, de muchas vacilaciones compositivas, idas y venidas estructurales, errores y omisiones.

Ello no quiere decir, claro está, que el *Quijote* de 1605 sea un libro improvisado, sino que, junto a ponderadas simetrías y conexiones cuidadas de toda índole, hay algunos descuidos que dan indicio de la premura y, acaso, de cierta inseguridad en su autor. En todo caso, una vez que la obra se publicó y tuvo éxito, Cervantes adquirió la seguridad plena que necesitaba para reafirmar sus convicciones estéticas. Bien es cierto que, para alcanzar tan excelente acogida del público, la obra debía estar básicamente bien hecha, como lo estaba y demuestran sus constantes anticipaciones, simetrías, correspondencias y paralelismos de toda índole, más allá de cualquier otra consideración.<sup>56</sup>

56. Riley (2000: 94 ss.).

## Bibliografía

- ANSÓ, Carlos, «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 36 (2004) 279-298.
- ASENSIO, Eugenio, «Entremeses», en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 171-197.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El Curioso y El Capitán. Cervantes y la verdad artística», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 119-152.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «La vida como obra de arte», en *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, 1976, pp.144-172.
- AVALLE-ARCE, J. B. y Riley, E. C., «Don Quijote», en *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 47-79.
- CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar F., «Las mujeres en la semántica de *La Galatea*», en *Cervantes and the Pastoral*, Cleveland, OH, Cleveland State University, 1986, pp. 51-61.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1970 (3ª edición).
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Galatea*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 1, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 8, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Quijote I*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 4, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Quijote II*, en Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds., *Obra completa*, 5, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, E. L. Rivers, ed., Madrid, Espasa, 1991.
- EPPLE, Juan Armando, *MicroQuijotes*, San Adriá de Besós, Barcelona, Thule, 2005.
- FLORES, R., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, Londres, Modern Humanities Research Association, 1975.
- FLORES, R., «The loss and recovery of Don Quixote's ass in Don Quixote, Part I», *Modern Language Review*, 75 (1980) 301-310.
- FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GAOS, José, «*El Quijote* y tema de su tiempo», en *Homenaje a Cervantes*, México, Imprenta Universitaria, 1948, pp. 75-94.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, en A. Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.



- IMMERWAHR, Raymond, «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One», *Comparative Literature*, 10 (1958) 121-135.
- JOHNSON, C. B., «Organic unity in unlikely places: *Don Quijote* I, 39-41», *Cervantes*, 2 (1982) 133-154.
- KING, W. F., *Prosa novelesca y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963.
- KOHUT, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- LIDA, Raimundo, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- MARAVALL, José Antonio, *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- MARÍAS, Julián, «La pertinencia del *Curioso impertinente*», en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, III, pp. 306-311.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARTÍN MORÁN, J. M., *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell' Orso, 1990.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, «La unidad del *Quijote*», en G. Haley, ed., *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 349-372.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 9-60.
- MORENO JIMÉNEZ, Sergio, «Nota sobre el tiempo en el *Quijote*: la acción de la primera parte de 1605 transcurre en 1588», *Studia Aurea*, 6 (2012) 179-185.
- MURILLO, Luis Andrés, «Time and Narrative Structure in *La Galatea*», en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Silverman*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1988, pp. 305-317.
- NEUSCHAFER, Hans-Jorg, «*Teatrum mundi* en la venta central» en *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 75-96.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «El *Quijote* de 1604», *BRAE*, 28 (1948) 90-126.
- OROZCO, Emilio, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- PARKER, Alexander, «Fielding and the Structure of *Don Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956) 1-16.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982a) 65-105.
- REY HAZAS, Antonio, ed., Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, SGEL, 1982b.

- REY HAZAS, Antonio, «La omisión de Madrid en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 31 (1993) 9-25.
- REY HAZAS, Antonio, *El teatro según Cervantes, Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005).
- REY HAZAS, Antonio, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, México, Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2006.
- RILEY, E. C., «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, 5 (1955-1956) 209-230.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- RILEY, E. C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, 15 (1971) 227-239.
- SALINAS, Pedro, «La mejor carta de amores de la literatura española», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 115-131.
- SEGRE, Cesare, «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 185-218.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- STAGG, Geoffrey, «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.
- STAGG, G., «Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, Iª Parte)», *Anales de la Universidad de Chile*, 140 (1966) 5-33.
- TOGEBY, K., *La estructura del Quijote*, Sevilla, Universidad, 1977.
- VARELA, José Luis «Realismo cervantino en *Rinconete*», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 53-89.
- VILANOVA, Antonio, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968.
- VÍQUE, Ramón Fabián, «Minificciones quijotescas», *El cuento en la red*, 9 (2004).
- WARDROPPER, Bruce, «The Pertinence of *El curioso impertinente*», *PMLA*, 62 (1957) 587-600.
- WILLIAMSON, Edwin, «Romance and realism in the interpolated stories of the *Quixote*», *Cervantes*, 2 (1982) 43-67.
- WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
- YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *BRAE*, 46 (1966) 321-333.



