

A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*

Juan Ramón Muñoz Sánchez

A Aldo Ruffinatto, por maestro y por amigo

Resumen


El presente estudio examina algunos de los aspectos temáticos y estructurales más singulares de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). Entre los cuales, se destaca su peculiar índole morfológica, tan coherente y compacta, consecuencia, principalmente, de la erradicación del cuerpo de la fábula de *novelas sueltas y pegadizas* y de su publicación por separado en un volumen independiente.

Palabras clave: segunda parte, novela, episodio novelesco, narrador, narratario.

Abstract

The present study examines some of the thematic and structural aspects of the *Second part of The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha* (1615). Among which his so coherent and compact morphological disposition is to be highlighted, as mainly a consequence of the eradication of the *novelas sueltas y pegadizas* from the diegesis, and their separate publication in an independent volume.

Key words: second part, novel, novelistic episode, narrator, narratee

 La *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* constituye la única ocasión en que Cervantes prolongó un texto suyo previo. Pues *La Galatea*, pese a estar catalogada desde el título como *primera parte* y pese a que el autor no cesó de prometer hasta su lecho de muerte la amplificación, no se completó. Del mismo modo que tampoco tuvieron prosecución aquellas *Novelas ejemplares* que manifiestan un desenlace abierto o la disposición a la continuabilidad, como *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* –seguramente ocasionado por irónica emulación de la novela picaresca. Los motivos de semejante decisión parecen ser tan sencillos como prosaicos: estriban en el formidable éxito editorial del *Ingenioso hidalgo*, el rápido comienzo de su difusión internacional por medio de traducciones, así como la prestísima inserción de sus protagonistas en el ideario popular dentro y fuera de los territorios hispánicos¹, y no redundan sino en el be-

¹ Cfr. Riley (2002); Montero Reguera (2005); Canavaggio (2006: 15-94). Empero, sobre el éxito editorial es preciso tener en consideración las matizaciones que brindan Moll (1994: 21-27) y Rico (2004: CCXXI-CCXXXV). En todo caso, como observaba justamente Anthony Close (2005: 31-49), en el estudio fundamental sobre la recepción del *Quijote*, el autor y el libro no adquirieron el estatuto de clásicos hasta el siglo XVIII. A tal respecto, véase Rey Hazas y Muñoz Sánchez (2006).



neficio económico que se esperaba conseguir², aun contando con la estimación de que el modo pastoril procuraba más prestigio literario que la relación de una vida cotidiana referida en estilo cómico-burlesco. Otra cuestión diversa comporta la *raccolta di novelle* en castellano, habida cuenta de que su prosapia, de índole poética a la par que de oportunismo literario y comercial, corre parejas –como veremos– con la gestación de las “dilatadas hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza” y, en menor grado, con la de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Las explicaciones, como no podía ser de otra manera, se ofrecen en forma de soberbio quiebro metaficcional en el inicio del *Ingenioso caballero*, cuando los personajes principales, en vívida conversación con el primer lector ficticio de la primera parte, desbordan su función de actantes para asumir la de críticos que enjuician la labor y enmiendan la plana a los autores ficticios de su historia, disertan sobre pe-liagudas nociones de poetología y tratan asuntos de sociocrítica referidos a la recepción y venta del libro que co-protagonizan. En tal coyuntura, pues, en ta-maña vuelta de tuerca del juego de perspectivas, pregunta don Quijote si promete el autor segunda parte:

Re- Sí promete –respondió Sansón Carrasco–; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no: y así por esto como porque algunos dicen: “Nunca segundas partes fueron buenas”, y otros: “De las cosas de don Quijote bastan las escritas”, se duda que no ha de haber segunda parte; aunque algunos que son más joviales que saturninos dicen: “Vengan más qui jotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere; que con esto nos contentamos”. –Y ¿a qué se atiene el autor? –A que –respondió Sansón– en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna. A lo que dijo Sancho: –¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte; porque no hará sino harbar, harbar, como sastrero en vísperas de pascuas, y a las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren (Cervantes, *Don Quijote*, II, IV, 717-718)³.

² Quizá Cervantes obraba instigado por Francisco de Robles, su librero y editor, que auguraba para la segunda parte una resonancia similar a la de la primera. Pero también, y sobre todo, como ha subrayado Juan Carlos Rodríguez (2003: 273), “Cervantes necesita comer, necesita dinero para él y su familia y por eso imprime este segundo libro. El segundo *Quijote*, al igual que el primero, está escrito «por hambre»”.

³ En el Prólogo, el autor se hace eco, en alusión a Avellaneda, que le había animado a la réplica por la ganancia que le hurtaba, de las tentaciones del demonio, “y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama” (II, 679). Lo cual contrasta, en apenas cincuenta años de desarrollo del comercio editorial, con el Prólogo del *Lazarillo*, donde Lázaro, hablando del trabajo de los escritores, ponderaba que “quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué se las alaben” (Ruffinatto, 2000: 144). Lope de Vega (1985: 69), en la célebre carta del 14 de agosto de 1614, le decía a su interlocutor que



Ello no obstante, cabe suponer que al autor también le moverían a retomar la escritura razones de estricta índole estético-ideológica, acordes con su admirable genio creador y con las ilimitadas posibilidades que le brindaba un texto asaz ambiguo, irónico, humorístico, perspectivista, metanarrativo, autorreflexivo, polisémico, genéricamente sintético, suspendido en un punto entre la realidad y la fantasía, en un abismo entre lo que somos y lo que queremos ser; hábitat por demás de unos personajes tan densos como complejos, dotados de una inusitada proyección interior. Al menos, al decir de Sancho, su señor y él le darán “tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento” (II, IV, 718). Y efectivamente el *Quijote* de 1615 no solo es un universo en total madurez que completa, rectifica y diversifica al anterior, sino que constituye, junto con la *Historia setentrional*, el cenit del estilo cervantino, del uso del discurso en una determinada organización de conjunto de largo recorrido. Otro factor no menos determinante, si no para la continuación, sí para su finalización, radica en la noticia del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda, acaecida probablemente durante el verano de 1614, entre julio, fecha de la licencia, y septiembre, la de su publicación; si bien hay quien piensa que Cervantes tuvo acceso al texto manuscrito del apócrifo antes de comenzar su prolongación⁴. Como quiera que sea, el autor, en el Prólogo, señala indisputablemente al lector que “te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios” (II, 681); lo mismo que su pluma, la cual, en identificación absoluta con su personaje -y, en extensión, con la obra-, proclama: “para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno” (II, LXXIV, 1331). Con lo cual, el texto se configura también como defensa y panegírico de sí.

1. UNA CONTINUACIÓN CASI PERFECTA

Continuar un libro se había convertido, sin ser una novedad, en algo más que habitual durante los siglos XVI y XVII⁵. Garci Rodríguez de Montalvo se apropió de un texto bien conocido, el primitivo *Amadís de Gaula*, lo remozó, lo alargó y

si por la corte murmuran que escribe libros “por opinión, desengañeles V.m. y dígales que por dinero”.

⁴ La hipótesis fue expuesta por Menéndez Pidal (1948: 56): “Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer la Segunda parte”. Y ha sido desarrollada y defendida con tesón por Martín Jiménez (2001 y 2005). Gómez Canseco (2000: 47-59) piensa asimismo que tanto Lope y el grupo a él cercano que pudo componer el texto como Cervantes estaban al tanto de sus respectivas continuaciones. Véase, no obstante, las juiciosas palabras de Canavaggio (2012: 94-97) al respecto.

⁵ Recuérdense si no las palabras de Avellaneda (2000: 197) en el Prólogo a su *Don Quijote*: “Solo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos”. O las de Lope de Vega (1969: 280) a don Juan Arguijo hablando sobre la *imitatio*: “Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta de la de la *Angélica* por trama del Ariosto, que él también la tomó del Conde Mateo María”.



lo dio a la imprenta en 1508, no sin antes dejar sentadas las bases de su prosecución, que era su propuesta original, con *Las sergas de Esplandián* (1510), iniciando con ello uno de los ciclos más fecundos del Renacimiento español. Casi al mismo tiempo, a partir de 1511 con la publicación del *Palmerín de Oliva*, comenzaba el otro gran ciclo caballeresco, el de los *Palmerines*. Acaso el escritor que más destacó en esta faceta no fue sino Feliciano de Silva, que supo alargar, con tan buen resultado, textos tan dispares como *La Celestina* y el *Amadís de Gaula*, con la *Segunda Celestina* (1535) y *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) y *Don Florisel de Niquea* (1532). Asimismo, la fórmula pastoril diseñada y plasmada por Jorge de Montemayor en *Los siete libros de Diana* (¿1559?) tuvo inmediatos seguidores, como lo atestan la *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (1563), de Alonso Pérez, y la *Diana enamorada* (1564), de Gil Polo. Los casos más similares al de Cervantes, y los más próximos en el tiempo, son los de Ginés Pérez de Hita, Mateo Alemán y Jerónimo de Alcalá Yáñez. El primero dio carta de ciudadanía, al menos de forma autónoma, a la novela morisca de frontera al publicar en 1595 la primera parte de *Las guerras civiles de Granada*; obra de amplísima difusión editorial que alargó, a buen seguro movido por el resultado, en 1619 con una *Segunda parte*. El segundo, después de casi cincuenta años de la publicación del *Lazarillo de Tormes* –texto que tuvo una continuación inmediata en 1555 y otra más lejana, la de Juan de Luna, en 1620–, prescribió las bases definitivas del mundo ficcional picaresco con la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* en 1599, para dar a los tórculos su *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en 1604, y aun prometer una tercera, para la que pidió licencia, aunque no llegara a publicarla (cfr. Moll, 2008: 35 y 36; Gómez Canseco, 2012: 901-904). Empero, a Mateo Alemán, como le sucederá a Cervantes pocos años después con *Avellaneda*, se le adelantó el valenciano Juan Martí o quien bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra firmaba, en 1602, *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Sin olvidar que medio siglo más tarde el noble portugués Félix Machado da Silva e Castro publicaba la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. El tercero dio a luz pública a *Alonso, mozo de muchos amos*, en 1624, una suerte de miscelánea didáctica pseudopicaresca, escrita seguramente al socaire de la eclosión que experimentó el género del *Lazarillo* en torno a 1620, para dos años después, en 1626, y a consecuencia del aplauso cosechado, publicar su prolongación, *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*. Resulta no menos sintomático que revelador comprobar cómo en una época en la que aún no regía el principio romántico de la originalidad sino el de la *imitatio*, ni se contaba con la cobertura legal de la propiedad intelectual, no fuera sino justamente en el momento en el que se estaban sembrando las simientes de la *novela moderna*, con el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote de la Mancha*, y en el que la literatura se tornaba en negocio mercantil, con la flamante industria editorial y con la conformación de un nuevo público-masa principalmente urbano, ávido de lectura, cuando despunte la concepción de plagio⁶; que no fuesen sino Mateo Alemán

⁶ Sobre lo relativo al libro en el período, véase Moll (2011: 11-78). Por su lado, Briggs y Burke (2010: 70-77) señalan que el fundamento de la propiedad intelectual, derivado del nacimiento del mercado editorial en la Edad Moderna, se sitúa a comienzos del siglo XVIII. Sobre el caso singular de



y Miguel de Cervantes los primeros autores en denunciar airadamente el hurto de sus propiedades artísticas⁷. No sin humor lo ratificaba el complutense, en la *Ad-junta al Parnaso*, por boca de Apolo: “Se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en el tal caso tan ladrón es como Caco” (*Viaje del Parnaso*, p. 174)⁸. Cabe, por último, reseñar que la decisión cervantina de amplificar las aventuras de don Quijote y Sancho guarda más sintonía con las de Pérez de Hita y Jerónimo Alcalá que con la de Mateo Alemán, conforme a que no obedece a un diseño preconcebido de antemano, por mucho que el narrador primario del *Ingenioso hidalgo* dejase abierto un portillo a la continuación mediante el expediente de las muchas vigiliadas y el mucho trabajo que “el autor desta historia” y uno de los académicos de Argamasilla se tomaron para sacar a luz la tercera salida del errante caballero, que “*forse altro canterà con miglior plettro*”. De consiguiente, *Don Quijote* no constituye exactamente un texto unitario físicamente dividido en dos partes, como el *Guzmán de Alfarache* –pese a la promesa (incumplida) de una tercera–, sino más bien dos unidades textuales independientes⁹; pero orgánicamente trabadas, amén de por la inherencia e ininteligibilidad de la segunda sin la primera y por la consecución lineal de la historia, que arranca un mes después, por numerosos paralelismos, concurrencias, desarrollos temáticos, analogías, calcos compositivos, simetrías y por algún personaje que salta de una a otra, cuya trayectoria vital, puesta en caracteres por sus mismos pulgares, se cruza hasta en cuatro ocasiones con las de don Quijote y Sancho: Ginés de Pasamonte¹⁰.

La segunda parte del *Quijote*, “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” (II, 681), es y se trasluce, pues, como otro libro: más meditado y pausado así en la elaboración como en el tempo narrativo, más coherente, compacto y armónico en la relación de unas partes con otras, más ambiguo y rico en matices, más profundo en su significación y sentido, aun cuando la intromisión de Avellaneda exigiera modificar el plan original. Como igualmente otro es el autor que lo compuso, por cuanto, aunque la coyuntura existencial de ahora, vecina de la muerte, no fuera menos malhadada que la de entonces, ya no tantea ni vacila; antes bien, espoleado por la notoriedad del *Ingenioso hidalgo* y en plena asunción de sus capacidades, se enfrasca definitivamente en el oficio de escritor, como se

Lope como escritor profesional que se aprovecha tanto del mercado editorial como, sobre todo, del teatro comercial, véase el magnífico estudio de García Reidy (2013).

⁷ Cfr. Brancaforte (2002). Lope se quejará airada y repetidamente por el hurto de sus creaciones artísticas no por otros escritores sino por los libreros que editan las partes de sus comedias sin su consentimiento (cfr. García Reidy, 2013: 301-392).

⁸ Curiosamente, Lope de Vega (1971: 217a) pone en boca de Perote, el interesante personaje loco de *El halcón de Federico*, cuya caracterización recuerda al *fool* del teatro isabelino y un tanto al licenciado Vidriera, que “para ser poeta, hermano, / muy poco habréis menester, / porque no es más de leer / al poeta más cercano, / y hurtalle hasta las razones”.

⁹ Fue tal vez Casaldueiro (2006: 200-202) el primero en apuntar que la Segunda parte del *Quijote* era, por su forma y por su fondo, un libro nuevo. Empero, no solo no suscribimos su opinión de que “Cervantes quiere que al leer la una [parte] nos olvidemos de la otra” (2006: 202), sino que pensamos justamente lo contrario.

¹⁰ Sobre la figura de Pasamonte, véase, desde enfoques diversos, Redondo (2005a) y Riley (2001b).



echa de ver así en su frenética actividad literaria y editorial cuanto en la altísima calidad y variedad de sus creaciones¹¹.

Por lo pronto, el *Ingenioso caballero* manifiesta una delineación nítidamente trazada de antemano: la tercera salida había de concluir, y concluye, con el regreso definitivo de don Quijote a su aldea y su consecuente sanación mental. Para ello, Cervantes le busca un rival, un antagonista de verdad, diferente de los malignos encantadores de la primera parte: Sansón Carrasco (Cfr. Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1994: xxxiii-xxxiv; Ruffinatto, 2005: 57-58); quien, sabedor de la monomanía de su convecino y “en bureo con el cura y el barbero” (II, XV, 812), le incita a que prosiga su misión de instaurar la caballería andante en la Edad de Hierro, con el propósito de derrotarlo en justa lid y obligarlo a que “se estuviese en su casa quieto y sosegado” (II, XV, 812). Es factible suponer que el singular desafío, tras el

¹¹ Sobre los últimos once años de vida de Cervantes, véanse las espléndidas biografías de Jean Canavaggio (1997: 289-394) y Javier Blasco (2006: 305-412). Planteamientos e interpretaciones muy sugestivas sobre el decenio 1605-1615 proporciona J. C. Rodríguez (2003: 9-66 y 229-242) al hilo de su atento y minucioso análisis del *Quijote*, donde pondera la relación de Cervantes como escritor profesional con el hostil entorno literario de una Corte que le ningunea y con la nueva realidad mercantil de la imprenta; al tiempo que intenta explicar los ocho años de inexplicable silencio que median entre la publicación del primer *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, en los que Cervantes, después de haber escrito un libro pensado para las masas, pretendía, con la colectánea, “labrarse un nombre de escritor «en serio»”. Conviene, empero, matizar, que las *novelle*, habida cuenta de que no estaban sancionadas por la tradición clásica (fuera de los relatos de Luciano de Samosata) ni por la preceptiva (pese a la *oratio* de Francesco Bonciani sobre el *Decamerón*) y que gozaban de una pésima reputación moral, mal podían representar un cometido que mejor recaería sobre el *Persiles*. Además de que no hay que menospreciar la contingencia de que el “hombre que escribe y trata negocios”, durante esos años, trazara una campaña de difusión editorial de sus proyectos literarios, cifrada en la tupida red de anticipaciones publicitarias que ofrece en los prólogos y dedicatorias de sus textos –como asimismo hará Lope de Vega en las dedicatorias generales y de las comedias de las partes XIII-XX (Cfr. Case, 1975)–. F. Rico (2005), por su parte, conjetura sin pruebas documentales que Cervantes, tras su vuelta a la Corte a finales de 1606, tal vez colaboró con Francisco de Robles en su librería, no solo en la redacción de dedicatorias, como las posibles del *Prado espiritual* (1607) de Juan Basilio Sanctoro y las *Obras* (1611) de Ludovico Blosio, sino también en otros menesteres de mayor calado. Solo que desenfoca, desvirtúa la realidad al convertir al *vecchio* Cervantes en un beato meapilas aplicado a la lectura y promoción de obras espirituales de media y baja calidad, amparado en su afiliación a la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento en 1609 y como novicio a la Venerable Orden Tercera de San Francisco en 1613, cuando en realidad ingresar en cofradías y órdenes del espíritu en las postrimerías de la vida era una práctica comunísima en una época en que imperaban las artes de bien morir (cfr. Rey Hazas, 2003) y en la que, como indicaba Domínguez Ortiz (2001: 232), antes se llamaba al confesor que al médico en la postrer hora; tanto más cuanto que la Congregación era a la par una academia literaria fundada por el cardenal Sandoval a la que pertenecían Lope, Espinel, Salas Barbadillo y Vélez de Guevara; cuando Cervantes no solo no cesó nunca de denunciar los hábitos mostrencos de la pésima literatura, sino que además pudo haber leído los grandes tratados de espiritualidad así del humanismo renacentista como de la rica tradición hispánica; cuando las únicas empresas editoriales que se le conocen con certeza son la publicación del cancionero de su amigo Pedro Laínez en 1584 y quizás las *Obras* de Diego Hurtado de Mendoza en 1610; cuando emprendió una defensa radical de la concepción lúdica de la literatura lejos de cualquier dogmatismo ideológico o religioso y originó una producción creativa abierta a la interpretación sustentada en la ironía, la ambigüedad y la libertad; cuando, “puesto ya el pie en el estribo”, sus últimas palabras, antes que una sentida plegaria, constituyen una despedida jubilosa casi pagana del mundo “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos”.



fracaso de la primera tentativa acometida por Sansón bajo la apariencia fingida del Caballero del Bosque (II, XIV), de la cual resulta la conmutación del designio de buscar a don Quijote para que recobre el juicio por el del ánimo de revancha, acaeciera en las Justas de Zaragoza. Mas lo cierto es que, después de la soberana decisión del caballero manchego no solo de no poner los pies en la ciudad maña, sino de tomar “el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza” (II, LX, 1217) a fin de sacar a la plaza del mundo la mentira del entrometido historiador moderno, el duelo finalmente se produce en las playas de la ciudad condal (II, LXIV). Sansón, disfrazado del Caballero de la Blanca Luna, triunfa, se venga de don Quijote y aniquila su fantástica ensoñación al imponerle un año de inactividad caballeresca.

La modalización de la diégesis principal, que se dispone sobre un esquema compositivo más o menos similar al de la primera parte, se desarrolla en torno a cuatro secciones narrativas, más el desenlace. A saber: capítulos I-VII, encadenamiento de diálogos en la aldea sin nombre sobre la condición mental de don Quijote, la noticia de la publicación del *Ingenioso hidalgo* y los preparativos de la tercera salida; capítulos VIII-XXIX, sucesión de peripecias anejas a la itinerancia del camino; capítulos XXX-LVII, permanencia prolongada en la casa de placer o castillo de los duques, que se corresponde con la habitual detención del héroe de los relatos de aventuras (épica, novela bizantina, romances artúricos, libros de caballerías) en un palacio o corte, y el gobierno insular de Sancho, dependiente del mundo al revés y el folclore; capítulos LVIII-LXXIII, reanudación del viaje hasta Barcelona, donde es derrotado don Quijote, y regreso a la aldea; esta sección además está marcada tanto por la presencia constante del apócrifo de Avellaneda como por la irrupción de la historia contemporánea, inscrita en los episodios de Ricote y Roque Guinart; capítulo LXXIV, recuperación de la cordura, testamento y muerte de Alonso Quijano el Bueno. Así pues, el viaje de la tercera salida es bastante más amplio que el de las dos primeras, puesto que en ellas nunca se abandonan los límites de La Mancha, salvo en la incursión, durante el segundo, en Sierra Morena. Sucede, además, que en esta tercera salida don Quijote y Sancho realizan otros tipos de viajes más allá de su constante deambular terrestre, como el descenso a ultratumba en la cueva de Montesinos (II, XXIII), el viaje marítimo en la aventura del barco encantado (II, XXIX) y la cabalgada astral a lomos de Clavileño (II, XL), aunque no sean, en cierta medida, más que imaginarios. Por otro lado, el incesante vagar de la segunda salida hasta la llegada a la venta se torna en la tercera en sucesivas paradas antes y después de su estadía en el castillo de los duques, ya sea en ventas -la de los títeres de maese Pedro (II, XXV-XXVI), la de “las uñas de vaca o manos de ternera” (II, LIX) y el mesón de don Álvaro de Tarfe (II, LXXI-LXXII)-, ya en casas particulares -la de don Diego de Miranda (II, XIX), la de Basilio (II, XXII) y la de don Antonio Moreno (II, LXII-LXV). Por fin, el abanico humano y social con el que entran en contacto don Quijote y Sancho, en el plano diegético principal, a merced de los encuentros derivados del cronotopo del camino es bastante más amplio y abarcador en este segundo libro que en el primero, en el cual las clases privilegiadas poblaban principalmente las interpolaciones narrativas: así, grandes señores acompañados por su innumerable séquito, virreyes, genera-



les, nobleza media, gentileshombres, bachilleres, soldados, marinos, ricos labradores, ganaderos, aldeanos, salteadores de caminos, comediantes, titiriteros, falsos peregrinos, fingidos pastores, moriscos encubiertos, mujeres y hombres travestidos, doncellas, semidoncellas, bandoleros, etc.

Ni que decir se tiene que la innovación más audaz de la segunda parte del *Quijote* y la más relevante, al punto de haberse erigido en uno de los baluartes primordiales de la narratividad moderna y contemporánea por mor de su extraordinaria potencialidad, lo constituye la integración en su orbe, como objeto de ficción, del *Ingenioso hidalgo* en tanto libro escrito, estampado y leído por varios de los personajes, sorprendentes receptores a un tiempo fuera y dentro del marco narrativo, con los que entran en conocimiento don Quijote y Sancho –Sansón Carrasco, los duques, los pastores de la fingida Arcadia, don Juan y don Jerónimo y don Antonio Moreno–, a los que cabe agregar los lectores externos, ese público-masa que manoseaba, entendía y celebraba los “más de doce mil libros de la tal historia” impresos, cuyos juicios, comentados por los protagonistas y Sansón, fueron tal vez tenidos en cuenta por Cervantes. Así, un tema cardinal de la primera parte, la ficcionalización de la interacción problemática entre la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía, la historia y la poesía, bajo una gradación perspectivista de sobresaliente diversidad, hondura y sutileza, cobra ahora un inusitado impulso que marcará el decurso de la segunda –aunque la aparición del falso *Quijote* suscite inesperadas consecuencias–, por cuanto se anulan las fronteras, desde el ámbito de la ficción, de la vida y la literatura, que se miran y reflejan en un juego alucinante de espejos enfrentados. Un caso paradigmático lo constituye el de la demanda de auxilio, que analizaremos detalladamente más adelante: la fingida petición de la condesa Trifaldi, una de las más aparatosas y afectadas burlas de los duques y su cohorte, se elabora con la mirada puesta en la de la princesa Micomicona-Dorotea de la primera parte, al tiempo que sirve de falsilla, de reflejo, al *caso real* de doña Rodríguez, “la segunda dueña Dolorida o Angustiada”, y todo viene a desembocar en un Juicio de Dios que es a la par literatura y vida, o una amalgama de puntos de vista que oscilan entre la mentira y la verdad. Por consiguiente, como a menudo se ha señalado, la primera parte cumple un propósito parecido en la segunda al que los libros de caballerías desempeñaron en ella: es su hipotexto principal (cfr., por caso, Togeby, 1977: 95). Solo que a diferencia de lo que acaecía entonces –la ironía es prodigiosa– no es don Quijote –ni los encantadores que le persiguen y efectúan la operación contraria– el responsable de transformar la prosaica y ordinaria realidad en excelsa y maravillosa poesía congruente con sus pretensiones caballerescas, sino, todo lo contrario: es la propia realidad que se despliega antes sus ojos la que, sin perder del todo su familiaridad, se torna igual de enigmática y evasiva que de vacilante y aparente, hasta precisar interpretación; así como Sancho y los lectores ficticios del *Ingenioso hidalgo*, que se la distorsionan y reproducen conforme precisa (o estiman que precisa) su excentricidad, o simplemente por su necesidad, su cruel imaginación o su diversión. Bien lo vio Luis Andrés Murillo (1978: II, 11):



Ahora la técnica de Cervantes va a insistir tanto en el contraste como en la similitud entre la realidad representada y la ilusión de don Quijote... El héroe camina por el mundo de las apariencias... Por dentro lleva la de su ensueño, la grandeza de ánimo, y la imagen incólume de Dulcinea. Por fuera se le presenta una realidad indecisa, a la vez cotidiana, grotesca y prodigiosa, por ser deformación de su propio mundo interior, producto de la burla ingeniosa, ya de Sancho, ya de cuantos admiradores o engañosos oportunistas se le acercan, o de su antagonista imprevisto.

Ello entronca, por lo demás, con el hecho de que la locura de don Quijote en la segunda parte, sobre todo en lo que respecta a la percepción de lo que le rodea, se atenúa sensiblemente, prácticamente hasta desaparecer fuera de un par de lancas. Lo cual, como nadie ignora, es otra de las innovaciones fundamentales de la continuación y el motivo por el cual el héroe pierde la iniciativa tanto de la invención como de la acción.

Si en la primera parte el énfasis se ponía significativamente en el nivel de la enunciación, cifrado en la intromisión del narrador primario como proyección ficcional del autor real en el texto, pero representado por la máscara autorial del segundo autor, para adquirir por azar y por medio real el manuscrito de la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*, y mandarlo traducir a un morisco aljamiado a cambio de dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo¹², en la segunda recae principalmente en el del relato, compendiado en ese momento mágico de la literatura universal en que don Quijote y Sancho adquieren realidad. Dejan de ser exclusivamente productos *artísticos* para cobrar substancia, entidad *real*; y con ellos, todos los demás personajes, comprendidos tanto Rocinante y el rucio como el biógrafo cronista y la fantasmagórica Dulcinea: si están escritos en un libro, que es un objeto empírico, que algunos de los que se mueven en su mismo plano de ficción han leído, es porque tienen existencia efectivamente verdadera; son, desde la ficción de la segunda parte, personajes históricos que se han convertido en literarios. E igualmente, y como consecuencia de su existencia, alcanzan autonomía (o libertad) respecto de la autoridad del narrador primario o supernarrador y del sistema de autores ficticios,

¹² Como bien se sabe, no es este el único pasaje en que el autor se introduce en su ficción. En el donoso escrutinio el barbero extrae de los anaqueles de la biblioteca de don Quijote *La Galatea* de Miguel de Cervantes, que resulta ser un grande amigo del cura, del que dice que es más versado en desdichas que en versos, antes de pasar a comentar su ficción pastoril, de la que destaca la invención, aunque argumenta que propone algo y no concluye nada, por lo que habrá que esperar a la continuación (I, VI, 91). Borges (2004: 46), que trastoca los personajes cervantinos, se hacía cruces: “[El cura], sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...”. Hay otra ocasión un tanto más oblicua: se trata del propietario de aquella “maletilla vieja, cerrada con una cadenilla”, que, entre libros de historia y de caballerías, custodiaba, en el aforro, “unos papeles de muy buena letra, escritos a mano” (I, XXXII, 412): *El curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que el ventero Juan Palomeque regala al cura “porque su dueño no había vuelto más por allí” (I, XLVII, 599); sobre la maleta de Cervantes, véase Martín Morán (2009: 118-136). Y por fin la mención de Ruy Pérez de Viedma de “un soldado español llamado tal de Sayavedra” (I, XL, 512).



y autoconciencia, de la que magistralmente harán gala en su autodefensa de los falsos don Quijote y Sancho. Ello comporta que en esta segunda parte, a diferencia de la primera, don Quijote no salga para ser armado caballero y adquirir fama y honra, sino para ser reconocido, aprobado y celebrado. Michel Foucault (2009: 55) lo expresó con tanta precisión como belleza:

Él, que a fuerza de leer libros se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable.

Solo que el libro escrito sobre sus hazañas, que él no ha leído ni leerá, no se ajusta a las características idealistas de las epopeyas caballerescas que imagina haber protagonizado, sino a las de una crónica documentada de su persona escrita en árabe por un estafalario y desautorizado historiador, traducida al castellano y contada por un narrador primario como una ficción cómico-realista en la que, entre otras cosas, se cuenta el estrepitoso fracaso de su propósito de ser caballero andante en los tiempos modernos. Entre estos dos polos, entre la figura heroica que cree (y quiere) ser y la figura histórico-burlesca que es, oscila don Quijote –encarnadura de un nuevo concepto de personaje; entre una y otra, la celebración que los demás le dispensan. La conciencia de ello, de la imposibilidad de su ideal, que se irá haciendo más patente en el devenir de la narración, conduce a don Quijote a un desencanto no exento de cierto dramatismo trágico.

Pero hay más: porque esta nueva catadura de vida auténtica los iguala de algún modo con nosotros, sus lectores reales. Borges (2004: 47), discípulo aventajado de Cervantes en parejos trucos de prestidigitador, irisaciones y *mises en abyme*, señaló la desconcertante desazón resultante:

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Por su lado, Edward C. Riley (2001c: 137-138), fino escrutador de los malabarismos poéticos del autor, lo desarrolló y profundizó desde un cariz más crítico:

Esta incursión en la novela de la publicación real de la primera parte no es solo uno de los acontecimientos más trascendentales en las vidas ficticias de don Quijote y Sancho..., sino que también posee un efecto singularmente perturbador en el lector. El lector se encuentra ahora en la misma situación que los personajes de la segunda parte que han leído la primera, y en una proximidad no buscada con éstos... Hay



señales manifiestas en el libro de que Cervantes tenía la intención, bien calculada, de involucrar al lector en el relato tan íntimamente como estuviera de su mano, y al mismo tiempo hacer lo posible por asegurar que el lector mantuviera el sentido de la distancia... Cuando Cervantes introduce la existencia real de la parte primera en la narración se produce algo muy parecido a la difuminación del espejo de Alicia para que las cosas puedan pasar al través. Resulta entonces muy fácil verse arrastrado al mundo del espejo (el de don Quijote tanto como el de Alicia), donde las perspectivas de la lógica se dan cita en las profundidades de la paradoja. Es todo un truco de un maestro del iluminismo literario... ¿Qué mejor medio podría haber para que el relato pareciera objetivamente cierto, sino introducir el hecho real de la publicación y la celebridad de la primera parte del libro en que aparece?¹³

De la vida, de la estrenada prestancia de Dulcinea, independiente de la mente de don Quijote y por ello manipulable por los demás, dimana su vehemente deseo de verla así como la extrema agudización de su amor, que cobra en la segunda parte una dimensión nueva, pese a que su naturaleza siga siendo esencialmente cortés y particularmente equiparable al *amor del lonh* de Jaufré Rudel (cfr. Muñoz Sánchez, 2012: 399-401). Como bien ha subrayado Juan Carlos Rodríguez (2003: 246; véase también Asunce Arrieta, 2001), “inesperadamente este libro se nos va a ir convirtiendo... en una historia de amor imposible..., un hilo rojo que nos va a conducir, latiendo por debajo, desde el principio hasta el fin”. En efecto: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* se erige en una de las más impresionantes, atípicas y originales historias de amor jamás escritas. Se trata, cierto, de un amor irredento, soñador, intangible, pero capaz de superar las más severas asechanzas¹⁴; de una pasión exaltada y melancólica que es la ferviente búsqueda de un ideal inasible, en cuya sostenibilidad adviene épica¹⁵ y aun trágica. Don Quijote se ve abocado a soportar un pertinaz tormento psíquico provocado por una concatenación de hechos. Por el encantamiento de Dulcinea, en la afueras del Toboso, pertrechado por Sancho (II, IX), cuya transfiguración en una ruda labradora concuerda con su doble condición en la primera parte, Aldonza Lorenzo y Dulcinea (I, I y XXV), y con la opuesta visión, naturalista y estilizada, que defienden el escudero y el caballero durante su conversación sobre la embajada de aquel (I, XXX-XXXI). Esta metamorfosis o manipulación degradadora se le

¹³ Ya en su fundamental *Teoría de la novela en Cervantes* (1989: 71) había dicho que “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”. Véase además Rey Hazas (2005: 247-251 y 260-277).

¹⁴ Así, por caso, Rafael Lapesa (1967: 251) afirmaba que “es en el *Quijote* de 1615 donde se acrisola el amor ideal del héroe”.

¹⁵ Como señaló Stephen Gilman (1951: 108): “El amor de don Quijote fue, pues, un amor épico más que lírico, fue continuidad de memoria y voluntad cuya expresión era la búsqueda de Dulcinea, tema central de la Segunda parte”.



incrusta en la imaginación a don Quijote, que así la contempla en la cueva de Montesinos, traspasada además de puro materialismo (II, XXIII), y se convierte en una acuciosa indagación sobre el modo de devolverle su forma prístina. Por el avieso asedio e intento de aniquilación al que le someten los duques –la circunspecta defensa de don Quijote ante las preguntas insidiosas de la duquesa y el duque durante la sobremesa del banquete de recibimiento (II, XXXII), que remiten al diálogo con el caballero Vivaldo (I, XIII) y que denotan su evolución psicológica hacia la cordura, es magistral–, el mayordomo que encarna travestido “y con una voz no muy adamada” a Dulcinea, en la pomposa escenificación del desencanto (II, XXXIV-XXXV) que Sancho propicia inconscientemente merced a la información –“que aún no está en historia”– que brinda a la duquesa (II, XXXII), y la desenvuelta Altisidora, su más tenaz tentadora (II, XLIV, XLVI, XLVIII, L, LVII, LXIX-LXX)¹⁶. Por la amenaza que sobre su figura proyecta el falso don Quijote de Avellaneda en tanto caballero desenamorado, que, como contrapartida, refuerza y reafirma en primera instancia su adhesión a Dulcinea (II, LIX); si bien a la postre, a causa de la ruptura de la identidad de las palabras y las cosas, de *res* y *verba*, de los libros y la realidad, que comporta la *falsedad* del apócrifo, termina por apagarlo¹⁷. Por el desencanto que experimenta ante la pasividad con que opera Sancho para infringirse los tres mil y trescientos azotes que devolverán la figura primordial a su dama, los cuales solo serán dados a golpe de reales. El momento más heroico lo constituye su derrota en la marina de Barcelona: “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad” (II, LXIV, 1265); el más acerbo, la llegada a la aldea (II, LXXIII), donde adopta cierto carácter profético-simbólico como paso previo a la sanidad, o sea: a la destrucción del amor.

¹⁶ Márquez Villanueva (1995b: 311-312) afirma que “las secretas intenciones de éstos [los duques] no apuntan menos que a una total destrucción de don Quijote y su noble mundo literario, que desearían ver caer por la misma tierra que ellos pisan... Los duques y su corte [especialmente Altisidora] se movilizan, consecuentes y como puestos de acuerdo, contra el amor de Dulcinea que mantiene en pie al caballero”. Véase igualmente Márquez Villanueva (2005). Redondo (2011), que analiza el episodio en clave de *mundo al revés*, en el que Altisidora, haciendo las veces de *truhán*, intenta desvirilizar a don Quijote; pero que tal vez esconde una severa crítica, al través del vil comportamiento de los duques, de la alta nobleza de Felipe III.

¹⁷ Un precioso ejemplo de la interdependencia de las palabras y las cosas lo constituye el cuento con que Boccaccio arremete contra las críticas vertidas a su obra magna en el comienzo de la cuarta jornada, cuando Filippo Balducci, que había tenido apartado de la civilización a su hijo durante dieciocho años, lo lleva por primera vez a Florencia: “Quivi il giovane veggendo i palagi, le case, le chiese e tutte l’altre cose delle quali tutta la città piena si vede, sí come colui che mai piú per ricordanza vedute no’ n’avea, si cominciò forte a maravigliare e di molte domandava il padre che fossero e come si chiamassero. Il padre gliel diceva; e egli, avendolo udito, rimaneva contento e domandava d’un’altra”. Hasta que se topan con un grupo de mujeres y el hijo, pasmado, le pregunta que cómo se llaman. El padre, entonces, “per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole disiderio men che utile, non le volle nominare per lo proprio nome, cioè femine, ma disse: «Elle si chiameno papere»” (*Decameron*, I, pp. 464-465). Recuérdese que ya M. Foucault (2009: 55) había dicho que “*Don Quijote* es la primera de las obras modernas... porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas”. Sobre el divorcio que opera entre los libros y la realidad el texto de Avellaneda en don Quijote y que le conduce a la sanación mental, véase Andrés Gil (1996) y Blasco (2006: 386-387).



Es así como en la segunda parte, a diferencia de la primera, el tema del amor se desplaza considerablemente de la materia interpolada a la narración principal, donde adquiere primacía. Joaquín Casaldueiro (2006: 17) había hecho notar que tras la presentación del tema principal del *Ingenioso hidalgo*, la polaridad entre el ser y el parecer caballeresco, “aparece la melodía secundaria: la del amor”, que comienza con la historia de Marcela y se prosigue con las demás historias intercaladas, las cuales están en confrontación presente/pasado con la trama medular cifrada en la Edad de Oro del discurso de don Quijote. Cesare Segre (2004: 109-110) destacaba también que



si bien los relatos intercalados no son funcionales para la trama, sí lo son para la temática de la novela... Se advierte enseñada que las interpolaciones tienen un elemento común, el amor, y pertenecen casi exclusivamente al género pastoril o sentimental, con la excepción de la historia del prisionero, que es un relato de aventuras... Tantos amores colman el vacío de sentimientos que deja abierto el culto totalmente fantástico y cerebral de don Quijote por Dulcinea.

Y precisaba:

la mirada de don Quijote está tan fija en las metas soñadas como la de los personajes de las interpolaciones se mueve sobre las personas y las cosas; el sentimiento de don Quijote es tan inmóvil en su autosuficiencia como el de los otros propenso a los arrebatos de pasión, de gratitud y de venganza.

Esta misma dialéctica presente / pasado, abstracción / vida, universalización / concreción entre el cuerpo de la fábula y las digresiones narrativas ha sido puesta de manifiesto por Javier Blasco (2005: 121 y 128): “En el seno de la historia de don Quijote, las siete novelas intercaladas son otros tantos espejos, simétricamente dispuestos por Cervantes, para observar desde ángulos diferentes la figura de don Quijote”. De modo y manera que “el «amor gratuito o desinteresado», que don Quijote dice profesarle a Dulcinea, se ve complementado por el amor vivido de los personajes de las siete historias de amor”¹⁸. Por ello –entre otros factores que ahora veremos– el peso específico que tenían los episodios intercalados en la primera parte se ve sumamente disminuido en la segunda. De hecho, ya no todas las historias laterales tratan asuntos eróticos, como acontecía en la primera parte;

¹⁸ Véase igualmente H.-J. Neuschäfer (1999: 31-32), que aborda la cuestión de la confrontación desde la distinción estilística de la trama medular y las novelas adventicias: “En el texto de Cervantes hay dos niveles estilísticos bien distintos: por un lado el ‘divertimiento’ de la acción principal con predominio de la comicidad y, por el otro, los episodios intercalados que, con sus problemas de gravedad, le añaden al divertimento el tono serio y hasta trágico... Lo que en el nivel de la acción principal queda sin graves consecuencias, adquiere, a nivel de los episodios, un sentido ejemplar ya que allí todo lo que se hace se convierte inmediatamente en un caso problemático en el que los implicados se juegan nada menos que la vida, la honra o la salud del alma». Y Muñoz Sánchez (2000).



dos de ellas, la de los alcaldes rebuznadores y la de los hijos de don Diego de la Llana, desarrollan otros asuntos, si bien la segunda se sirve de no pocos recursos de la novela cortesano-sentimental.

Es decir, en el *Ingenioso caballero* el tema del amor sigue siendo importante como tema recurrente de los episodios intercalados, si bien disminuye su importancia en el conjunto de la narración, a consecuencia del incremento y protagonismo que adquiere el amor de don Quijote por su dama, o lo que es lo mismo, se equilibra la balanza. Precisamente la aportación más importante del *Quijote* de 1615 al conjunto de la obra de Cervantes desde la óptica amorosa es la historia de amor imposible, frustrante y tormentoso de don Quijote, enamorado de una ensoñación poética suya que le llevará, entre otras cosas, a los brazos de la muerte en la cordura. Será complementada por las historias amorosas ficticias y fingidas, como la de la infanta Antonomasia y don Clavijo, y por las episódicas, que, en su conjunto, recrean y amplían los amores tratados con anterioridad en las historias de las obras precedentes y dotan al texto de un completo y complejo universo en torno al amor, en el que tienen cabida casi todas sus manifestaciones. Dado que la realidad en la continuación de la primera parte ha de ser interpretada para reconocerla por mor de las apariencias, en buena medida, el amor episódico se verá hondamente afectado y caminará, en consecuencia, sobre el hilo de la ambigüedad: el ingenio, el engaño, la mentira, la duda, la desconfianza camparán a sus anchas; así como el travestismo y los cambios de identidad sexual que conlleva. Habrá amores idealmente genuinos, como el de Ana Félix y Gaspar Gregorio, aunque con un irónico cambio de roles sexuales; amores trágicos, como el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, por culpa de la irracionalidad impulsiva de los celos; amores burlados, como el de la hija de la dueña y el hijo del campesino rico; amores frustrados de raíz por abusos de poder a manos de nobles de la alta nobleza cortesana, como el de Tosilos con la hija de doña Rodríguez; amores que triunfen, merced al ingenio, sobre las imposiciones sociales y económicas, como el de Basilio y Quiteria. Pero todos ellos, independientemente del módulo narrativo al que se afilien, están afectados o sometidos al régimen y las circunstancias histórico-sociales del periodo; todos ellos, además, entablan una dialéctica, problemática o venturosa, con el asunto del matrimonio.

La profundización del sentimiento amoroso de don Quijote corre parejas con otra de las innovaciones más significativas de la segunda parte: la mayor profundización mental de los personajes centrales, don Quijote y Sancho¹⁹, que viven cada aventura desde fuera y desde dentro y meditan ante la contemplación de un mundo de apariencias que los conduce al desengaño y a un conocimiento más íntimo de sí mismos y de sus posibilidades, que se podría cifrar en la célebre sentencia de Sancho de que “don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene

¹⁹Así, por ejemplo, Celina S. de Cortázar (1987: 48) nos dice que “Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica”. Sin embargo, la supuesta evolución psicológica de los dos protagonistas ha sido puesta en entredicho por Félix Martínez Bonati (1995: 89-93 y 108-116); y por J. M. Martín Morán (1990: 206-217; 2009: 227-265).



vencedor de sí mismo" (II, LXXII, 1317)²⁰. Su transformación depende igualmente de la constante conversación entre ellos, así como con los otros personajes con los que se topan. La segunda parte es más morosa precisamente porque las aventuras de la primera, en buena medida, se transforman, ahora, en constantes diálogos²¹. Don Quijote y Sancho, el primero cada vez con intervalos más lúcidos, el segundo cada día más discreto y más plegado al juego de la literatura de su señor, hablan acerca de todo y todo lo comentan, cada uno desde su propio sentir y bagaje cultural, incluidas –otra novedad– las incidencias de las historias laterales.

La seguridad alcanzada por Cervantes como creador en el *Ingenioso caballero* se consigna en el perfeccionamiento y el refinamiento del complejo sistema autorial-narratorial de la historia, que le permite aumentar considerablemente la distancia sobre la narración tanto como sobre el control que realiza de todo el proceso escritural. Para ello, potencia hasta límites insospechados el papel, un tanto difuso en la primera parte por cuanto no pasaba de ser un mero recurso paródico del antiguo artificio de los pseudoautores de las novelas de caballerías, de Cide Hamete Benengeli como historiador y cronista de la vida de don Quijote; confiere mayor relieve al morisco aljamiado que traduce al castellano el texto escrito en árabe, al adquirir relevancia autorial como comentador, interventor y manipulador de la versión del autor arábigo, según se colige de los capítulos V, XVIII y XXII. Por encima de estas máscaras autoriales se sitúa el supernarrador, narrador básico o narrador primario de carácter extradiegético-heterodiegético, quien, en efecto, además de constituir la proyección o la representación ficcional del escritor empírico dentro del texto, es, como emisor ficcional, la voz textual que los gobierna y, al mismo tiempo, la instancia narratorial exterior a la historia de don Quijote, a su diégesis y a los distintos universos ficcionales que conforman la materia interpolada coligada a ella²². Si bien el andamiaje diseñado por Cervantes se tambalea un tanto con la intromisión de Avellaneda (cfr. Brancaforte, 2002: 232-233), lo cierto es que lo resuelve de una manera prodigiosa: anula en parte el esquema autorial y deja que sean don Quijote y Sancho los que se defiendan de los impostores de Avellaneda, los que se enfrasquen en una lucha a brazo partido por demostrar que ellos son los auténticos (cfr. Rodríguez, 2003: 375-417). Para ello, los dos héroes afirman y refuerzan aún más su identidad y su autonomía, pues, como ha apuntado E. C. Riley (2001a: 49), "han aceptado, no sin cierto reparo, las identidades difundidas para ellos por parte de Cide Hamete, pero no aceptarán las propuestas por Avellaneda".

Aunque, "como centro de la arquitectura de la obra, don Quijote constituye la figura permanente a la cual se yuxtaponen las variadas encarnaciones del rea-

²⁰Arguye al respecto Maurice Molho (1972: 124-125) que "al Don Quijote de la Segunda Parte..., al recobrar poco a poco su lucidez, no será en adelante víctima de su locura, a la que asume ahora como un juego que le permite alcanzar el pleno dominio de sí mismo".

²¹ "Esta sección [segunda] llega a parecer la crónica de un viaje a caballo de dos amigos muy habladores", comentaba G. Torrente Ballester (1984: 152).

²² Sobre el sistema autorial-narratorial, véanse, entre otros, Haley (1980); Ruth El Saffar (1980); Urrutia (1979); Gerli (1981); Fernández Mosquera (1986); James Parr (1988; 2005); Martín Morán (1990: 107-197; 2009: 31-51 y 86-99); González Maestro (1995); Paz Gago (1995: 55-87); Avall-Arce (2006: 133-162 y 189-206); Garrido Domínguez (2007: 77-103); Sevilla Arroyo (2010).



lismo cómico y de otros sistemas de la imaginación” (Martínez Bonati, 1995: 134), una de las grandes innovaciones de la segunda parte con respecto a la primera, siempre resaltada, es su mayor unidad y coherencia textual, la notable cohesión de la materia narrativa en torno a las figuras centrales, su participación en todos y cada uno de los acontecimientos que se desgranán en el texto. Lo cual, si no le lleva a Cervantes a eliminar la interpolación de relatos más o menos autónomos, pertenecientes a universos de representación ficcional distintos al realismo genético de la historia de don Quijote y Sancho, sí le lleva a variar el modo y la técnica de imbricarlos en la fábula²³, a camuflarlos mucho más, y, en lugar de a concentrarlos como había hecho en el *Ingenioso hidalgo* alrededor de un núcleo aglutinador, a diseminarlos estratégicamente a lo largo de la diégesis.

2. EL PRINCIPIO POÉTICO DE LA VARIEDAD EN LA UNIDAD: LAS NOVELAS EJEMPLARES Y LOS EPISODIOS EN EL *INGENIOSO CABALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Decía Edward C. Riley (1989: 30) que “desde la primera parte del *Quijote* (1605) hasta el *Persiles y Sigismunda*, publicado póstumamente en 1617, su teoría de la novela ofrece en general muy pocos cambios”. Sin embargo, en el tiempo que media entre la salida a la luz del *Ingenioso hidalgo* y la de las *Novelas ejemplares* (1613) y el *Ingenioso caballero* (1615), Cervantes, motivado seguramente por una honda reflexión y maduración sobre su propio quehacer literario así como influido por los sañudos debates de la preceptiva neoaristotélica acerca de la unidad artística del poema heroico habidos en el umbral de los siglos XVI y XVII, modifica considerablemente su concepción de la prosa de imaginación extensa a propósito, principalmente, de la función de las digresiones narrativas y de la relación que han de guardar con la diégesis.

Sucede, cierto, que el criterio poético fundamental de la *varietas* en que se basó Cervantes tanto para la composición de *La Galatea*, que no resulta ser sino una novela de *novelle*, como para la de la primera parte del *Quijote*, que se presenta abierta, heterogénea y disgregadora desde la perspectiva estructural, parece no servirle en la misma medida y proporción para la segunda parte, tal y como se desprende, en la praxis, de su compacta morfología y, en la teoría, de los comentarios metacríticos que aparecen en los capítulos III y XLIV, en los que explica la germinación de las *Novelas ejemplares* como libro y establece una nítida discriminación entre *novela* –entendido como relato literario de expresión breve– y *episodio novelesco*.

Hasta la publicación de las *Novelas ejemplares*, Cervantes –como el resto de escritores españoles de su época– no entendía el concepto de *novela* como una entidad autónoma, es decir, desgajada de una narración mayor, fábula o macroestructura, que la englobara y le diera sentido. Empero, un cúmulo de factores, que van desde los poéticos a los estrictamente comerciales, le condujeron a su

²³Véase Avalle-Arce (1975); Percas de Ponseti (1975: II, 162-180; Williamson (1982); Cortázar (1987: 45 y ss.); Orozco Díaz (1992: 252-262); Riley (2000: 122-129); Rey Hazas (1995: 173-179); Close (1999; 2007: 161-186); Neuschäfer (1999: 97 y ss.); Zimic (2003: 201 y ss.); Baquero Escudero (2005).



substracción y erradicación de las narraciones de largo recorrido para publicarlas por separado en un volumen independiente.

En el capítulo III del *Ingenioso caballero*, Cervantes, por medio del comentario de Sansón Carrasco a don Quijote y a Sancho sobre *El curioso impertinente*, se cuestiona la inserción de *novelas* en el cuerpo de la ficción en prosa extensa:

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 y por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced el señor don Quijote (II, III, 710).

De la crítica recogida por el bachiller, ya sea “ocurrencia real o ficción irónica” (Avalle-Arce, 1975: 121)²⁴, –aunque parece ser antes lo segundo que lo primero–, se deduce, de un lado, el inarmónico desacorde genológico –a la sazón deliberado– que se produce entre la historia de don Quijote –cómica y realista– y el cuento de Anselmo, Lotario y Camila –trágico e italianizante–, del otro, su condición de novela dentro de la novela, que le hace ser única en su especie en la producción narrativa de Cervantes, excepción hecha de la biología *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (cfr. Muñoz Sánchez, 2003). La conjunción de ambos factores sugiere ciertamente que la relación sintáctica que se puede establecer entre *El curioso impertinente* y la narración de base es mínima, aun cuando entre ellos exista una ponderada unidad semántica de fin y de sentido. Sin embargo, lo más significativo es que permite delimitar los términos de *novela* y *episodio novelesco* en función de la noción de metaficción, habida cuenta de que *El curioso impertinente*, que es siempre tratada como *novela* y como tal leída por el cura a los demás en la venta de Maritornes, difiere del resto de las interpolaciones narrativas del *Ingenioso hidalgo* en no ser un suceso verdadero puesto en boca de uno o varios personajes que se mueven en el mismo ámbito diegético que los actores centrales, sino en ser una ficción dentro de la diégesis.

A la altura del capítulo XLIV, se ahonda aun más en la censura de los episodios de la primera parte del *Quijote*, por cuanto el proceso abierto a la inserción de *El curioso impertinente* se hace extensible al relato autodiegético del capitán Ruy Pérez de Viedma:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don

²⁴ También se cuestionan el origen de estas críticas, entre otros, Percas de Ponseti (1975: II, 186-187); Rey Hazas, (1995: 173-179); y Neuschäfer (1999: 97). Véase, por el contrario, Márquez Villanueva (2005: 237); también J. M. Martín Morán (2009: 215-216), para quien “en la segunda parte del *Quijote* ese intento de construcción de coherencia textual en complicidad con el receptor se hace palpable incluso a nivel estructural, al recoger Cervantes algunas sugerencias sobre el exceso de novelas interpoladas”.



Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de 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. 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, salieran a la luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos (II, XLIV, 1069-1070).

Este tan extenso como fundamental párrafo pone de manifiesto que el criterio de metaficcionalidad no es pertinente ni suficiente por sí solo para diferenciar *novelas* de *episodios novelescos*, dado que el relato del capitán cautivo es un suceso verdadero. Por consiguiente, la distinción habría de agregar otro factor, cual es el del grado de integración o de solapamiento que enlace las historias laterales a la narración de base: las que se incorporen como ciclos cerrados o vidas contadas que «están como separadas de la historia» son *novelas*; el resto, *episodios novelescos*²⁵. Ocurre, no obstante, que el episodio de la bella Leandra (I, LI) se interpola, al igual que el de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, como una narración en bloque, levemente unido a la diégesis principal por el encuentro fortuito del cabrero fingido Eugenio con la comitiva del cura, el canónigo de Toledo, don Quijote y Sancho (I, L). Será preciso, por lo tanto, otro matiz más en la disyunción de *novelas* y *episodios novelescos*. El propio Cervantes lo indica: la extensión (“limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos”)²⁶.

²⁵ Según arguye Rey Hazas (1995: 174) no es, pues, “una cuestión de concepción teórica, ni de estilo, ni de artificio narrativo, ni de técnica, ni de invención, ni de configuración de personajes, etc., sino que, básicamente, se trata de una cuestión de mayor o menor autonomía. La matización cervantina, en suma, nos lleva a diferenciar *novelas* de *episodios novelescos* por su grado de independencia, al margen de que, desde otros puntos de vista, éstos sean o puedan ser sustancialmente semejantes a aquéllas”.

²⁶ Esta es la diferencia esencial entre los episodios de la primera parte y los de la segunda para Morón Arroyo (1976: 267-268).



Estos tres criterios –la metaficcionalidad, la inserción en bloque y la extensión–, que le permiten a Cervantes distinguir los dos conceptos puestos en juego, comportan la eliminación radical de las *novelas sueltas* y *pegadizas* de las narraciones de largo aliento y su publicación por separado. Constituyen, en efecto, el acta de nacimiento de las *Novelas ejemplares*; pero también el motivo por el cual la colectánea, fuera de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, se presenta sin vinculación formal en la estructura superficial del texto. A ellos se debe añadir el orgullo que sentía el escritor por la calidad de sus creaciones breves, una excelencia (“la gala y artificio que en sí contienen”) que el receptor, al estar engarzadas en una fábula, podría descuidar, la cual “se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas... salieran a la luz”.

Representan igualmente la razón por la cual no se registran como complemento diegético en el *Ingenioso caballero* ni en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* “novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen”, no yuxtapuestos sino coordinados, iniciados *in medias* o *in extremas res*, de extensión limitada y con una ponderada factura que entrevere al parigual acción en presente y narración retrospectiva, de manera que han de estar integrados en el mismo nivel de realidad que la historia principal. Cervantes recalca otra cuestión cardinal más: la intervención o participación en ellos de los actores principales²⁷ o, dicho de otro modo, que los episodios se originen “de los sucesos mismos que la verdad ofrece”²⁸.

De acuerdo, pues, con Emilio Orozco (1992: 255-256), a diferencia de la primera parte,

en 1615 Cervantes busca en el segundo *Quijote* una variedad, quizás más rica y contrastada, pero dentro de una completa –pero no rígida– unidad integradora que ofrezca todo como nacido de la acción central o confluyendo directamente en ella en forma que ningún elemento pueda desprenderse del conjunto, ya no utiliza, como el primero, un material previamente elaborado que le proporcione *miembros* para formar el *cuerpo* de su composición²⁹.

²⁷ Para S. Zimic (2003: 201-223) es éste el rasgo que marca la diferencia fundamental entre los episodios de la primera parte y los de la segunda.

²⁸ Sobre el concepto de *verdad* como sustituto de *acción principal*, véase E. C. Riley (1973: 314 y ss.); A. Close (2007: 149-219).

²⁹ También Helena Percas de Ponseti (1975: I, 124-180), las diferencias en el modo de integrar episodios que manifiesta Cervantes, para llegar a la conclusión de que en la primera se rige por una escritura “horizontal”, mientras que en la segunda se guía por una escritura “vertical” mediante la superposición de un nivel simbólico/metafórico al nivel literal. No cabe duda de la complejidad y de la dificultad que acarrea este tipo de definición, por cuanto muestra con mucha imprecisión –prácticamente borra los límites entre diégesis y metadiégesis– lo que corresponde a las aventuras del caballero andante y su escudero de lo que concierne a las narraciones laterales. No en vano considera como episodios algunas de las aventuras del propio don Quijote, como los encuentros con el bachiller Sansón Carrasco bajo la apariencia del caballero de los Espejos (II, 306-322) y con el Caballero del Verde Gabán (II, 332-406), la cueva de Montesinos (II, 407-583), el Retablo de Maese



3. LOS EPISODIOS NOVELESCOS DEL *INGENIOSO CABALLERO*

La segunda parte del *Quijote*, al igual que el resto de textos de prosa de ficción extensa de Cervantes –*La Galatea*, *El ingenioso hidalgo* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*– se compone de dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal –nivel diegético de primer grado– y los episodios intercalados –nivel diegético de segundo grado o nivel metadieético.

La trama principal es tanto la reconstrucción y confección textual de la historia de don Quijote, el proceso de investigación, escritura y selección de materiales que transforman la *historia* en *récit*, como el relato de su historia y el mundo ficcional en que se desarrolla, es decir el de sus contingencias y el de los incidentes fingidos para él por otros personajes. Recae sobre el dominio de un narrador de carácter extradiegético-heterodieético que se hace responsable a un tiempo del juego de voces autoriales ficticio, de la organización del relato y del sistema narrativo, y por ello de la ilusión artística, del distanciamiento irónico, de la multiplicidad de perspectivas refractadas y superpuestas y de la desarticulación de los límites o de la intersección de la *historia* y la *poesía*.

Los episodios intercalados son los hechos sucedidos en el pasado, que no atañen directamente a la trama principal, y que se actualizan en el presente mediante la narración, más o menos extensa y en primera persona, de un narrador intradieético. Habida cuenta del giro que experimenta el *Ingenioso caballero*, los receptores o narratarios de tales relatos son los personajes principales o, en su defecto, uno de los dos. Estos personajes-narradores, al contar su biografía o la de otros con los que se relacionan, amplían los límites temporales y espaciales de la diégesis. Para que puedan ser relatados como historias o sucesos verdaderos, han de iniciarse por el medio o el final de los hechos, de tal forma que puedan proyectarse hacia el futuro, más o menos inmediato, de los acontecimientos de la historia medular, por lo que una parte de ellos se desarrollará en forma de acción en el tiempo presente de la fábula, con la que se alinea o imbrica y a la que contamina. Por consiguiente, los episodios novelescos de la segunda parte del *Quijote* se caracterizan e identifican por presentar una factura mixta: A) Los acontecimientos que se relatan desde el pretérito hacia el presente corresponden a personajes-narradores situados en el interior de la diégesis a los que el narrador primario ha cedido su función enunciativa, haciéndose por entero responsables de los hechos narrados o transmitiendo su versión personal del mundo ficcional que habitan y del que hablan. En función de su grado de relación con el relato metadieético que profieren, pueden ser de cuatro tipos: 1) si el personaje-narrador relata su propia biografía o parte de ella será un narrador intradieético-homodieético puro o autodieético; 2) si el personaje-narrador es un actor secundario de lo que cuenta será un narrador intradieético-homodieético que fluctúa entre el puro, cuando habla de sí, y el simple o testigo, cuando habla de los demás; 3) si el personaje narrador se limita a contar únicamente lo que ha visto, sin tener un

Pedro (II, 584-603) y el Barco encantado (II, 604-629). Sobre la diferencia entre *aventura* y *episodio* en el *Quijote*, remitimos al clásico pero imprescindible estudio de E. C. Riley (1955-1956).



conocimiento exhaustivo de las motivaciones y de las acciones de los personajes sobre los que habla, será un narrador intradieгético-homodiegético testigo; 4) si el personaje-narrador cuenta una historia desde fuera del mundo del relato será un narrador intradieгético-heterodieгético. Naturalmente, esta tipología es solo funcional y está sujeta a otras posibles combinaciones, habida cuenta de la enorme riqueza, variedad y complejidad que exhibe el sistema de narradores intradieгéticos empleado por Cervantes. Así, por ejemplo, doña Rodríguez es un narrador autodieгético cuando narra su peripecia autobiográfica a don Quijote, pero es un narrador intradieгético-heterodieгético cuando cuenta el caso de deshonra de su hija por el hijo del labrador rico de los dominios ducales; el estudiante del episodio de las bodas de Camacho es un narrador intradieгético-homodiegético testigo cuando informa a don Quijote y Sancho sobre la boda y relata los pormenores de la historia, pero al cabo resulta ser un narrador intradieгético-homodiegético simple en tanto es un actor secundario que conoce y participa en el plan pergeñado por Basilio para ganar la mano de Quiteria; por último, el hombre que porta las lanzas y las alabardas en el episodio de los alcaldes rebuznadores oscila entre la estancia enunciativa intradieгético-heterodieгético cuando profiere el caso de los dos regidores e intradieгético-homodiegético testigo observador al declarar ser del mismo pueblo: “yo creo que mañana o esotro día han de salir en campaña los de mi pueblo, que son los del rebuzno, contra otro lugar que está a dos leguas del nuestro, que es uno de los que más nos persiguen” (II, XXV, 915). Los demás personajes relatores son narradores autodieгéticos, predominando los relatos de función explicativa de tipo confesional (los de la hija de don Diego de Llana, Tosilos, Ana Félix y Claudia Jerónima). B) Los acontecimientos que se desgranen en forma de acción en el tiempo presente de la historia principal corresponden a la enunciación del narrador básico³⁰.

³⁰ Por lo tanto, no podemos compartir la opinión de Anthony Close (1999; 2007: 161-177), de hacer sinónimos los términos *digresión* y *episodio*, porque Cervantes no lo hace, como reza en la queja de dicen que tuvo Cide Hamete de no poder “estenderse a otras digresiones y episodios más graves” (II, XLIV, 1069). En todo caso, los episodios serían un tipo de digresión narrativa, pero no todas las digresiones son episodios. Y es que, debido a esta equiparación Close (1999: 40) llega a sostener que son episodios todos aquellos sucesos que se alejan del carácter cómico de la obra, como los intervalos de cordura de don Quijote, ya que “para Cervantes, los episodios del *Quijote* se definen esencialmente por su contenido temático, no por su naturaleza novelesca, ni por la participación o falta de participación de don Quijote y Sancho. Cuando la materia tratada nada tiene que ver con la materia caballeresca del hidalgo y su repercusión en Sancho Panza, tema medular de la novela, nos hallamos, en principio, ante un episodio. Esta delimitación del campo episódico cuadra con el consabido tipo de reflexión apreciativa que suelen suscitar los «lúcidos intervalos»”. De este modo puede considerarse como un episodio los consejos que don Quijote le da a Sancho antes de su gobierno en la Ínsula Barataria (II, XLII-XLIII). A nuestro modo de ver Close se equivoca al reducir la dimensión del texto y del personaje a la locura caballeresca, por cuanto don Quijote, sobre todo en la segunda parte, manifiesta una caracterización dual: “un cuerdo que tira a loco y un loco que tira a cuerdo”. No en vano, se pregunta retóricamente Martínez Bonati (1995: 24): “¿no es de la substancia del propio don Quijote la unidad inextricable de sabiduría y desatino?”. S. Zimic (2003: 215), por su parte, observa certeramente que “Don Quijote habla y actúa como loco, como cuerdo y como loco-cuerdo en ambas *Partes del Quijote*, pero es de crucial importancia tener en cuenta que en la *Primera Parte* son muy raros los momentos en que parece cuerdo o lúcido, mientras que en la *Segunda* son, al contrario, mucho más numerosos los casos de su lucidez, discreción y cordura que



Otra diferencia fundamental entre la trama principal y los episodios interpolados estriba en que todo lo concerniente a la primera de ellas pertenece al ámbito referencial de la ficción realista³¹; mientras que los segundos se circunscriben a otras regiones de la imaginación o mundos posibles. La *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* es, por supuesto, la amalgama de ambas, así como su transmisión textual.

Podemos decir, pues, que en la diégesis del *Ingenioso caballero* se insertan un total de seis secuencias narrativas de segundo grado o episodios novelescos. A saber: 1) el de las bodas de Camacho (XIX, XX, XXI y parte del XXII); 2) el del pueblo de los alcaldes rebuznadores (XXIV, XXV y XXVII); 3) el de doña Rodríguez, su hija y Tosilos (XLVIII, LII, LIV, LVI y LXVI); 4) el de los hijos de don Diego de la Llana (XLIX); 5) el de Ricote, Ana Félix y Gaspar Gregorio (LIV, LXIII y LXV); 6) el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas (LX).

Al socaire de lo dicho anteriormente se pueden establecer varias clasificaciones. Atendiendo al modo en el que se integran formalmente los episodios en el seno de la acción principal, se pueden establecer dos grandes bloques o secciones. Por un lado estarían aquellos que se desarrollan de corrido, en una secuencia narrativa única, sin ser obstruidos en su progresión por la narración de base. A tal criterio responden los episodios de las bodas de Camacho, el de los hijos de don Diego de la Llana y el de Claudia Jerónima. Por otro lado, las interpolaciones que se desgranán en dos o más impulsos narrativos, llegando incluso a la diseminación fragmentaria e intermitente, como sucede en los episodios del pueblo de los alcaldes rebuznadores, el de la dueña Rodríguez y el de Ricote y Ana Félix. Estos tres episodios además mantienen una asombrosa vinculación con la diégesis principal basada en la irónica oposición dialéctica de lo histórico y lo poético. Así, el episodio del pueblo de los alcaldes rebuznadores pasa por ser un acontecimiento verdadero frente a la argucia impostora del mono hablador y la ficción del retablo de Maese Pedro; el de la dueña Rodríguez se opone declarada y explícitamente al de la fingida dueña Dolorida; el de Ricote y Ana Félix, que aborda la espinosa cuestión político-social de la expulsión de los moriscos, lo hace doblemente: el genuino drama vital de Ricote se contrapone al artificial y simulado gobierno de Sancho, la peripecia de Ana Félix se contrapone a la derrota de don Quijote en las playas de Barcelona a manos del figurado caballero de la Blanca Luna, representación de Sansón Carrasco, similar por cierto a la de Dorotea como la princesa Micomicona. Aunque en este último, caso tanto desde la perspectiva de Sancho como de la de don Quijote –e incluso de la del bachiller conforme al ánimo de venganza que lo mueve– se trata de vida, no de literatura.

los de su locura”. Y véase también J. Canavaggio (2006: 30-36). Pero es que además el *Quijote* no se reduce al estado mental de su protagonista y a las circunstancias que de él se derivan, en tanto en cuanto ello comporta olvidar que los episodios y el sistema autorial-narratorial también son formantes indispensables en la construcción de su sentido último. Más parecida a nuestra concepción de episodio son las que exponen Riley (2000: 100) y Neuschäfer (1999: 9).

³¹ Cfr. Riley (2000: 206-207) y Paz Gago (1995: 118-122 y 129-131). A pesar de que Martínez Bonati (1995: 45) pone en duda el realismo del texto, sostiene sin embargo que “las aventuras de don Quijote se despliegan preferentemente en el ámbito cómico-realista”.



Desde el punto de vista de la participación y la vinculación de don Quijote y Sancho en los episodios intercalados podemos establecer tres bloques. 1) Aquellas interpolaciones en las que participan activamente tanto uno como otro. A esta sección pertenecen las historias metadieéticas de las bodas de Camacho y del pueblo de los alcaldes rebuznadores, puesto que no solo se encuentran presentes en todos los acontecimientos que se desarrollan, sino que, en cierto modo, se inmiscuyen en el desenlace, positivamente en las bodas de Camacho y negativamente en la del pueblo de los alcaldes rebuznadores. 2) Aquellas interpolaciones en las que concurren vivamente ora don Quijote, ora Sancho, pero no los dos juntos. Este apartado lo conforman los episodios que acontecen durante la estancia de nuestros protagonistas en los dominios ducales, momento de la narración de la segunda parte en que el caballero y el escudero se separan en virtud del gobierno insular de Sancho, a saber: el de la dueña Rodríguez, privativo de don Quijote, y el de los hijos de don Diego de la Llana, exclusivo de Sancho. Curiosamente, uno y otro constituyen las únicas aventuras no fingidas sino verdaderas en las que se ven envueltos en los dominios del duque. Además, el episodio de los hijos de don Diego de la Llana se singulariza por ser el único de la segunda parte del que don Quijote no tiene ninguna noticia. 3) Aquellas secuencias insertadas en las que nuestros protagonistas se encuentran delante pero no intervienen en el desarrollo de los acontecimientos. Este módulo lo integran los episodios de Ricote y Ana Félix y de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas. Los cuales presentan la peculiaridad de que la posición nuclear que desempeñaban don Quijote y Sancho en los otros episodios es suplantada por la de otros personajes de la acción principal, como el general de la galera capitana y el virrey de Cataluña en la historia Ana Félix y el bandolero catalán Roque Guinart en la de Claudia Jerónima. No obstante, este rasgo se registra igualmente en la parte activa de la historia de la dueña Rodríguez, pero de forma soterrada, por cuanto, pese a la intervención activa de don Quijote, es el duque quien, cual demiurgo, controla y decide realmente todo cuanto sucede, según se infiere de los preparativos del Juicio de Dios y del relato final de Tosilos. Otro rasgo de estos dos episodios es el hecho de que don Quijote no tenga entera noticia de ellos, o, lo que es lo mismo, no está presente en todo lo que ocurre, ya que él no participa del encuentro entre su escudero y Ricote ni de la liberación de Gaspar Gregorio, como tampoco se halla en la parte activa del episodio de Claudia Jerónima.

Desde un punto de vista genológico los episodios se apartan, como hemos dicho, del realismo genético de la diégesis principal y despliegan otros universos ficcionales, pero nunca según los convencionalismos estereotipados de cada uno, o sea: no de forma pura sino contaminada. Las bodas de Camacho prosigue la desidealización de la utopía pastoril comenzada por Cervantes en *La Galatea*, *La casa de los celos*, los episodios de Marcela y Leandra del *Ingenioso hidalgo* y *El coloquio de los perros*, y la entrevera con elementos constitutivos propios del drama de villanos. El cuento de los regidores asnales se amolda a la tradición folclórica, si bien se han percibido adminículos de crítica erasmista en la banalidad del enfrentamiento de los pueblos vecinos y en la prudente retirada de don Quijote. La historia de la dueña Rodríguez comienza siendo un caso de honra prototípico de la literatura de pe-



riodo que, tanto por la demanda de auxilio como por el aprovechamiento que de ella hacen los duques, remonta a la ficción caballeresca, con la que se imbrica en un estupendo juego de realidad y ficción, hasta arribar a la celebración de un Juicio de Dios en el desenlace para dirimirlo; presenta una diáfana relación intratextual con el caso de Dorotea-Micomicona³². La chiquillada de los hijos de don Diego de la Llana no pasa de ser un esbozo de novela cortesana despojada del componente sentimental, mas con disfraces y cambios de identidad y con un ingrediente de diatriba social a propósito de la discriminación de la mujer, que manifiesta puntos de contacto con la historia trunca de don Luis y doña Clara de la primera parte. El episodio de Ricote y Ana Félix enlaza la ficción realista comprometida con los relatos de cautivos y la novela bizantina, en una mescolanza que entronca con la autobiografía militar del capitán Ruy Pérez de Viedma y su relación amorosa con la mora Zoraida. El bosquejo de novela no menos trágica que ejemplar de Claudia Jerónima, que por su impertinencia y su desenlace es equiparable al *El curioso impertinente*, al tiempo que presenta una evidente relación de reescritura con el episodio de Lisandro, Leonida y Carino de *La Galatea*, en tanto en cuanto constituyen dos versiones muy remozadas de la *novella* 9 de la *Seconda parte de le novelle* (1554) de Matteo Bandello, que tuvo el mérito y la suerte de ser igualmente el referente intertextual de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, y de *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega, transparente, como su precedente, temas de candente actualidad.

El episodio de las bodas de Camacho, cuya irrupción se anticipa temáticamente en el soneto de don Lorenzo *El muro rompe la doncella hermosa* (II, XVIII), consigue una imbricación casi perfecta con la historia principal. Cervantes, para ello, emula el mismo esquema formal utilizado en el episodio de Marcela, Grisóstomo y Ambrosio, de la primera parte, aunque mudando la llegada de don Quijote y Sancho a la majada de los pastores por el encuentro casual de los héroes con el licenciado y el bachiller, y que todavía repetirá con ligeras modificaciones en los de Renato y Eusebia y de Ruperta y Croriano en el *Persiles*. 1) Una noticia que comporta el relato retrospectivo de un personaje en funciones de narrador intradieгético-homodieгético testigo. 2) Una parte activa en la que se desgranar los acontecimientos, que transcurren en el presente de las aventuras de don Quijote y Sancho y bajo la responsabilidad enunciativa del narrador primario; el cual, no obstante, utiliza a los dos protagonistas como reflectores para describir, desde el sentir de cada uno, lo que ocurre. Este episodio va a ser el único que transfiera un personaje de su ámbito dieгético a la narración principal: el primo, que conducirá a don Quijote y Sancho a la cueva de Montesinos.

El episodio de los alcaldes rebuznadores se compone de dos partes nítidamente diferenciadas y físicamente separadas por la aventura de la venta: la del mono hablador y el retablo de Maese Pedro. Así, contamos con una parte narrativa, anticipada por un encuentro causal y propiciada por la ávida curiosidad de don Quijote –que llega incluso a ayudar al hombre a dar de comer a su animal–,

³² Sobre la práctica de la intratextualidad en Cervantes, o sea el diálogo intertextual interno que mantienen entre sí los textos cervantinos, véase Muñoz Sánchez (2001; 2009: 5-18 y 573-1200; 2012: 15-31).



que corresponde al hombre que porta las lanzas y las alabardas, que es quien, en funciones de narrador intradiegético-heterodiegético, cuenta la anécdota asnal y la burlas de los pueblos circundantes. Y otra activa, en la que se ven envueltos don Quijote y Sancho.

El episodio de los hijos de don Diego de la Llana, el más breve del *Ingenioso caballero*, manifiesta una sencillísima morfología, habida cuenta de que se integra como un ciclo cerrado, parecido estructuralmente a los de Lisandro, Leonida y Carino, de *La Galatea*, y el de Leandra y Vicente de la Roca, del *Ingenioso hidalgo*: una nimia acción en el presente, los apresamientos de los dos hijos, y la subsiguiente narración explicativo-confesional de la niña, en funciones de narrador autodiegético.

El episodio de Ricote y Ana Félix, que se dispone en tres impulsos narrativos fragmentados por la historia principal, se estructura en dos secciones. Por un lado, el encuentro de Sancho con Ricote acaecido en los dominios del duque, en el que el morisco, en funciones de narrador autodiegético, le cuenta su biografía desde el anuncio del edicto de la expulsión de su etnia de los territorios hispánicos. Por otro, la historia de amor de Ana Félix y Gaspar Gregorio, que se compone de un acción acaecida en la marina de Barcelona, que deriva tanto en la narración de tipo confesional de la heroína, en funciones de narrador intradiegético-homodiegético puro, como en la anagnórisis con Ricote, su padre, y de una noticia acerca de la liberación de Gaspar Gregorio. Su final queda en un *impasse* sin solución de continuidad por mor del tema social que plantea. Las dos partes del episodio coinciden con dos momentos cruciales en las singladuras de los personajes principales: la derrota moral de Sancho tras su gobierno insular, aunque le conduce a la autognosis, y la derrota de don Quijote ante el Caballero de la Blanca Luna, que también le hará salir vencedor de sí mismo.

El episodio de Claudia Jerónima es, desde una perspectiva morfológica, similar al de los hijos de don Diego de la Llana. Se diferencia en que no comienza *in extremas res* sino *in medias res*, lo que supone que haya una mínima acción antes y después de la narración autodiegética de Claudia Jerónima.

Antes de analizar con cierto detalle el episodio de doña Rodríguez y su correlación especular con la farsa fingida de la Dueña Dolorida, conviene que nos detengamos un momento en señalar la relación que con la historia contemporánea mantienen los episodios de Ricote y Claudia Jerónima.

Un aspecto sumamente importante de la segunda parte del *Quijote* es la progresiva integración de los dos protagonistas centrales en la sociedad de su época. La cual se manifiesta especialmente en los capítulos finales, justo a continuación de la larga estancia en el castillo de los duques y de la primera manifestación explícita al *Quijote* de Avellaneda, hasta el extremo de que don Quijote y Sancho, aparte de visitar por primera vez una ciudad, que será de infausto recuerdo para ambos, se ven envueltos en dos de los asuntos históricos más relevantes de la época en que se desarrolla la acción: la expulsión de los moriscos y el problema del bandolerismo catalán. Es decir, la progresiva integración social de los héroes sirve para enfrentarlos con la Historia de su tiempo. Tanto uno como otro asunto histórico, de forma magistral, van a ser tratados con la mayor objetividad posible, es



decir, desde el parecer de los implicados, merced a dos encuentros fortuitos de nuestros héroes: el tema de la expulsión de los moriscos se recrea en el cruce vital de Sancho con Ricote (II, LIV); el del bandidaje, en el de caballero y escudero con Roque Guinart (II, LX). Pero, lo más sorprendente, es que cada motivo histórico, cada encuentro, genera o tiene su propia historia, en forma de episodio intercalado: el primero, con la historia de amor de la *morisca* Ana Félix y el *cristiano* Gaspar Gregorio; el segundo, con la trágica relación amorosa de la *nyerra* Claudia Jerónima y el *cadell* Vicente Torrellas. Se trata, en cierto sentido y de manera originalísima, de un replanteamiento del viejo esquema medieval *sententia-exemplum*, pues, al fin y al cabo, la repercusión de uno y otro hecho histórico, planteado no desde la teoría sino desde la praxis de una circunstancia vital concreta –Ricote, Roque Guinart–, se refleja e incide en las dos historias amorosas, generando una mezcla genérica entre realismo comprometido, con evidentes tintes históricos –los encuentros– e idealismo –las historias.

4. DE “LA BARBADA CONDESA” A “LA DUEÑA TOQUIBLANCA, LARGA Y ANTOJUNA”: LA PETICIÓN DE AUXILIO EN EL INGENIOSO CABALLERO.

Joaquín Casaldueiro (2006: 199-200) decía que Cervantes recurre como técnica compositiva “al paralelismo antitético para conducir la acción” del *Ingenioso caballero*, con el propósito de “llevar la acción del comienzo al final” y “para acentuarla fuertemente”. Así, por caso, “la novela empieza presentándonos al Caballero en su cama restablecido y pronto para salir de nuevo; termina en el mismo cuarto con el Caballero moribundo...”. Sucede que la historia de la hija de la dueña tiene su paralelo antitético en la de don Clavijo y la princesa Antonomasia. En paralelo, en tanto que una y otra transcurren en la parte central del *Quijote* de 1615, la que acontece en el palacio o castillo de recreo de los duques y sus alrededores; las dos tienen un acentuado tono caballeresco, dado que recrean el motivo de la petición de ayuda o demanda de socorro a un caballero andante, a fin de que este auxilie y resuelva un problema, por cuanto los requirentes se ven imposibilitados por sí mismos para defenderse –sólitamente son mujeres las demandantes, doncellas o viudas, aunque pueden ser niños, huérfanos o toda una colectividad–, porque no poseen ningún miembro familiar que haga valer sus derechos; aunque ambas no resulten ser al cabo más que una parodia burlesca, pero de diferente signo, por cuanto en el caso de la condesa Trifaldi es realizada conscientemente, mientras que la dueña Rodríguez lo hace sin querer. Tanto en una historia como en la otra la petición la efectúa una dueña –Trifaldi y doña Rodríguez– y se la hacen al mismo caballero –don Quijote–, para que solvete un conflicto de amor y de honra en el que un gigante –Malambruno y el duque– interviene como antagonista, si bien de forma diferente y desde una perspectiva dispar³³. En antítesis, por cuanto el resultado es de signo diferente tras el socorro del caballero

³³ Sobre la cuestión de los gigantes, cfr. F. Márquez Villanueva (1973: 297-311; 1995b: 333 y ss.).



andante, que en uno y otro caso se aplica en cuerpo y alma, como le corresponde por ser quien es y el mundo al que representa. Pero, sobre todo, porque una historia, la de la hija de la dueña doña Rodríguez, plantea un conflicto verdadero, mientras que la otra, la de la princesa Antonomasia, no pasa de ser una farsa, una burla más de las muchas que los duques y su séquito gastan a caballero y escudero. Es decir, las dos historias se mueven en distintos planos de realidad ficcional, pues, dentro del orbe ficticio de la segunda parte, la demanda de doña Rodríguez pasa por ser un acontecimiento verdadero, en tanto que la de la Dueña Dolorida es una ficción dentro de la ficción, una representación figurada. Ahora bien, para don Quijote, que opera siempre como gozne entre la realidad y la ficción, tanto una historia como otra son verdaderas; e incluso, para doña Rodríguez, pues precisamente se anima a solicitar auxilio a nuestro caballero tras la demanda de la condesa Trifaldi, dado que no discierne que la historia es falsa, una bufonada que gastan a don Quijote. En el mismo juego de literatura y vida se sitúa la irónica confusión que impera en el entramado de historias entre las dueñas de los libros de caballerías, personajes solamente literarios, y las dueñas de honor, empleadas reales del hogar en casas nobiliarias de la época. Como quiera que sea, es harto evidente que una, la de Trifaldi, don Clavijo y Antonomasia, es el trampolín narrativo de la otra, la de doña Rodríguez y su hija, como se declara explícitamente en el rótulo del capítulo LII: "Donde se cuenta la aventura de la segunda dueña Dolorida, o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez" (p. 1151).

Este movimiento pendular entre ficción –condesa Trifaldi– e historia –doña Rodríguez–, tan característico de Cervantes, remite intratextualmente al *Ingenioso hidalgo*, al que se produce entre la historia *real* de Dorotea y la que encarna, como doncella menesterosa, para don Quijote, bajo la figura de la princesa Micomicona. Al mismo tiempo, apunta, no sin socarrón humor por parte del autor, a la petición de ayuda que Claudia Jerónima realizará a Roque Guinart, efectivo y cabal caballero andante de los tiempos modernos, para que subvenga en su caso de honor y celos.

La estancia de don Quijote y Sancho en los dominios ducales (XXXI-LVII) es la parada más importante de su segunda salida juntos, la tercera del caballero; se corresponde con el motivo de la detención del héroe en un palacio o corte, que en último término proviene de la poesía épica de Homero, de la estadía de Odiseo en la corte del rey Alcínoo (libros VI-XII); de la *Odisea* pasó primero a la épica culta, a *El viaje de los Argonautas* (s. III a.C.) de Apolonio de Rodas y a la *Eneida* (19 a.C.) de Virgilio, luego a la novela griega de amor de aventuras y finalmente a la literatura cabaleresca, donde suscita un enorme interés sentimental como generador de conflictos, donde acaece el enfrentamiento entre el rey y el caballero, donde se pone a prueba la virtud, la fidelidad y la entereza moral del héroe y donde este ha de saber desenvolverse como caballero fino y cortesano; dentro del corpus cervantino, se relaciona con las dos paradas, en el *Ingenioso hidalgo*, de don Quijote y Sancho en la venta de Maritornes, así como con la de Periandro, Auristela y sus acompañantes en la corte del rey Policarpo, en el *Persiles* (cfr. Muñoz Sánchez, 2008: 209-211; 2012: 34-45, 198-223, 249-292 y 328-358). Es también el segundo de



los tres encuentros que nuestros héroes tienen con personajes de elevada posición social en cuyas posesiones pasan unos días –los otros son primero don Diego de Miranda, luego don Antonio Moreno–. Es igualmente la segunda concurrencia con personajes que han leído el *Ingenioso hidalgo*, tras Sansón Carrasco. Y, para don Quijote, los duques y su servidumbre constituyen, junto con Sancho y Sansón Carrasco, los personajes que le van a mudar la realidad en ficción caballerisca – algo privativo suyo en la primera parte– en razón de hacerle creer lo que no es. Naturalmente, en cada caso, y más allá del simple juego, las intenciones son de distinta índole, si bien todas, a sabiendas o inconscientemente, se dirigen a la aniquilación del ideal caballeresco de don Quijote. Se trata, en fin, de “una perfecta unidad narrativa” en la que Cervantes “pone en juego todos sus recursos y todas sus facultades, y si el *Quijote* es primordialmente un libro imaginativo, el uso de lo imaginario culmina en las acciones y personajes del castillo, hasta el punto de ser difícil el cotejo de cualquier otra obra de la misma naturaleza con esta larga secuencia, sin que la primera empalidezca”, por cuanto “aquí alcanza su perfección lo «novelesco», hasta convertirse en modelo” (Torrente Ballester, 1984: 187-188), como así sucede con *El castillo* (1926) de Franz Kafka.

El mundo que los duques van a poner ante los ojos de nuestros héroes proviene de la lectura y se fragua en ella, por lo que la literatura se va a transformar en vida no menos ficticia que burlesca. En efecto, no solo conocen bien la literatura caballerisca, sino que se han deleitado leyendo la primera parte de las aventuras de don Quijote y Sancho, de tal modo que, habiéndoles tomado el humor, van a regodearse –cruelmente– a costa de sus grandes ensueños y aspiraciones, poniéndoselos, paradójicamente, por vez primera al alcance de la mano. A don Quijote le van a dispensar el trato que se otorgaba a los caballeros andantes en los libros de caballerías; a Sancho le van a conceder el anhelado gobierno insular. Estos frívolos bromistas quieren, ante todo, divertirse a costa de amo y mozo, y para ello pergeñan una suerte de laberinto (cfr. Vila, 1991), tan artificioso como asfixiante, en el que cada detalle está fríamente calculado –si bien en alguna ocasión comparece la sorpresa–, que emula las fiestas cortesano-palaciegas del reinado de Felipe III (cfr. Close, 1991), en las que sobresale el ambiente carnavalesco (cfr. Redondo, 1989; Iffland, 1999: 439-470), la locura (cfr. Márquez Villanueva, 1995a) y la risa liberadora. Las burlas de aparato más elaborado y de mayor trascendencia para la historia central son la del desencanto de Dulcinea, la de la condesa Trifaldi, la del gobierno de Sancho y la del atosigamiento amoroso de Altisidora; las dos primeras señalan a la relación de amistosa camaradería del caballero y el escudero, la tercera persigue la aniquilación del sueño de medro de Sancho y la cuarta destruir el amor puro e ideal de don Quijote. Sin embargo, los dos héroes, aunque reducidos al mero papel de bufones –especialmente Sancho (cfr. Canavaggio, 2001; y véase Bouza, 1991)–, terminarán por salir airosos y, en algún caso, hasta burladores de sus escarnecedores.

La ficción paródica de la condesa Trifaldi, que se despliega por los capítulos XXXVI-XLI, se fundamenta, pues, en uno de los *topoi* básicos de los libros de caballerías como generador de aventuras: la demanda de socorro. Su comienzo acaece luego de una comida ofrecida por los duques a don Quijote y Sancho,



cuando “a deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor” (II, XXXVI, 1018). Se trata de una comitiva que viene a pedir audiencia a los señores, encabezada por “un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desafortada de grande” (II, XXXVI, 1019), como hiperbólica es su “longuísima barba, blanca como la nieve” (II, XXXVI, 1019), el cual resulta ser el estrafalario escudero Trifaldín encargado, como portavoz, de anunciar el arribo de la condesa Trifaldi, que ha realizado un largo viaje “a pie y sin desayunarse desde el reino de Candaya” (II, XXXVI, 1020) en busca del caballero manchego. Con la venia de los duques y tras una parsimoniosa ceremonia de aproximación burlescamente grandilocua, se apersona, escoltada por un séquito de dueñas, la condesa Trifaldi, que en realidad se apellida Lobuna, aunque bien pudiera llamarse Zorruna, si en vez de lobos en su lugar hubiera zorros, dado que es “costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan” (II, XXXVIII, 1025-1026); pero que en realidad no es más que el mayordomo de los duques, creador de la farsa, disfrazado de mujer³⁴. Es discreto señalar que el travestismo, ya introducido en la segunda parte por el paje de los duques que da cuerpo a Dulcinea encantada, será un motivo recurrente, como indeterminación sexual y cambio de roles, en varios de los episodios novelescos posteriores, así como otras historias amorosas de Cervantes diseminadas, sobre todo, por sus últimos textos³⁵.

Antes, en el lapso entre la embajada de Trifaldín y la llegada de la Dueña Dolorida, al igual que sucede en las bodas de Camacho, don Quijote y Sancho, destinatarios de la burla que concluirá en el viaje por el éter a lomos de Clavileño, exponen sus distintos pareceres sobre los prolegómenos de la petición de auxilio. El caballero andante, ingenua y confiadamente, se vanagloria de una profesión que tiene por norte prestar ayuda a los menesterosos y, como en otras ocasiones de la segunda parte, subraya la diferencia que hay entre la caballería errante y la cortesana, sin perder la ocasión de vituperar al insidioso sacerdote de los duques:

Los extraordinariamente afligidos y desconsolados, en casos grandes y desdichas inormes no van a buscar su remedio a

³⁴ “En resumidas cuentas, *condesa Trifaldi* significa lo mismo que *condesa Lobuna*. Si no olvidamos que la condesa no es más que el mayordomo disfrazado y que la *cola* es un símbolo fálico muy corriente, bien se comprenderá que, al denominar la dueña de tal modo, Cervantes quiere poner de relieve la voracidad sexual de esa loba condal” (A. Redondo (2005b: 432). Véase también Sanz Hermida (1993).

³⁵ Los personajes masculinos travestidos de mujer de la obra de Cervantes son los siguientes: aunque momentáneamente, el cura Pero Pérez se disfraza de doncella menesterosa en la Primera parte del *Quijote*; Lamberto/Zelinda en *La gran sultana*; el paje/Dulcinea, el mayordomo/Trifaldi, el hijo de don Diego de la Llana y Gaspar Gregorio en la segunda parte del *Quijote*; Periandro y Tozuelo en el *Persiles*. Resulta curioso anotar que de los disfrazados de mujer o los andróginos se aglutinan en los últimos textos publicados por nuestro autor, especialmente en aquellos que recrean ambientes festivos, burlescos o carnavalescos, como el paje, el mayordomo y Tozuelo, y en obras situadas en un espacio lejano o ignoto, como Lamberto, Gaspar Gregorio y Periandro. Más resbaladizos son el conato de disfraz del cura y el travestismo del hijo de don Diego de la Llana, que no llega a clarificarse.



las casas de los letrados, ni a la de los sacristanes de las aldeas, ni al caballero que nunca ha acertado a salir de los términos de su lugar, ni al perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban; el remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna parte se halla mejor que en los caballeros andantes (II, XXXVI, 1021).

No cabe duda de que la dueña Rodríguez, presente en la conversación, no solo tomará buena nota de la demanda de la Trifaldi, sino también de estas palabras de don Quijote, al que hará dueño de su secreto y aun de otros sobre las flaquezas de la casa de los duques y de su servicio. Sancho, por su parte, que más atiende a su prometido gobierno que a las glorias caballerescas, no solo teme que una dueña retrase su deseo, sino que aprovecha la ocasión de volver a arremeter reciamente contra ellas y de encararse con doña Rodríguez, que nuevamente defiende su oficio. Las continuas querellas entre los dos personajes (capítulos XXXI, XXXIII y XXXVII), que sirven para marcar la confusión entre los dos tipos de dueñas, ponen de manifiesto la hostilidad imperante entre escuderos y dueñas en la realidad doméstica del periodo, en contraste con lo que luego contará doña Rodríguez a don Quijote sobre su servicio en casa de doña Casilda. Mas es igualmente el modo en que la dueña de honor se retrata así misma, aireando su jactancia, su ingenuidad y su estolidez.

Muy afectada en su comportamiento, luego de alabar a don Quijote y de solicitar la intervención de Sancho para que su señor acepte sus requerimientos, la condesa Lobuna da comienzo a su demanda explicando todo el proceso. Se trata, aunque recordando siempre el carácter ficticio y paródico-burlesco de la historia, de una narración intradiegetica-homodiegetica simple efectuada por un personaje secundario, pues, si bien está de todo punto involucrado en la trama, no es el actor principal. Este tipo de narrador-personaje, más ligado a la historia que un testigo u observador, no es frecuente en la obra de Cervantes hasta la segunda parte del *Quijote*, con el licenciado de las bodas de Camacho, y el *Persiles*, obra en la que Taurisa (I, II), la doncella de Auristela que relata su suerte a Periandro, y el anciano escudero de Rosaura (III, XVI) desempeñan como narrador una función similar a la de la Trifaldi. El cuento de la condesa sobre don Clavijo y la princesa Antonomasia da comienzo, claro, *in medias res*; de ahí que sea necesaria la relación de la historia, tanto para explicar el porqué de su venida en pos de don Quijote, como para proporcionarle la información precisa acerca del suceso. Es, en cualquier caso, solidario de la forma de intercalar subnovelas en una acción principal que hace de soporte estructural adoptada por el autor en el *Ingenioso caballero* tras repensar la morfología de la primera parte e idear la publicación de las *Novelas ejemplares*. Como no podía ser de otro modo, conforme al talento caballeresco de la burla, la ambientación de la historia se ubica en un reino imaginario, Candaya, y sus protagonistas son reyes, princesas y gigantes, aunque sus nombres sean igual de significativos que de paródicos (cfr. Percas de Ponseti, 1975: II, 400-406; Redondo, 2005b, Rodríguez, 2003: 339-344): el rey Archipiela, la reina doña Ma-



guncia, la princesa Antonomasia, el gigante Malambruno, don Clavijo. Antonomasia, al contrario de lo que les suele acontecer a los personajes femeninos de Cervantes, es huérfana de padre, lo cual incide en el hecho de que carezca de un vigilante-garante de su honra, y por eso será el gigante quién castigue el desliz por ella cometido; como veremos, la hija de la dueña se encuentra en una situación semejante. Antonomasia, fiel a su progenie literaria, aúna en su persona todos los bienes de la naturaleza, pues a la realeza de su sangre suma juventud, belleza y discreción; solo el tono empleado por el jocoso mayordomo sugiere que en realidad es su contrahechura:

Yendo días y viniendo días, la niña Antonomasia llegó a la edad de catorce años, con tan gran perfección de hermosura, que no la pudo subir más de punto la Naturaleza. ¡Pues digamos ahora que la discreción era mocosa! Así era discreta como bella, y era la más bella del mundo (II, XXXVIII, 1029).

Con tales prendas, era el blanco amoroso de una cohorte de príncipes, “así naturales como extranjeros” (II, XXXVIII, 1029). Sin embargo, la joven Antonomasia –que se halla en una situación pareja a las de la pastora Marcela y Leandra– se fijó con particular ahínco en

un caballero particular que en la corte estaba, confiado en su mocedad y en su bizarría, y en sus muchas habilidades y gracias, y facilidad y felicidad de ingenio; porque hago saber a vuestras grandezas... que tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida cuando se viera en estrema necesidad (II, XXXVIII, 995).

A cualquier lector del texto no le escapará la similitud del retrato de don Clavijo, parodia del héroe caballeresco, con el de Basilio; como tampoco, al buen lector de Cervantes, su convergencia con el Loaisa de *El celoso extremeño* y el italiano Rutilio del *Persiles*. Conviene indicar que, efectivamente, la historia de Antonomasia, don Clavijo y la dueña Trifaldi guarda un estrecho ligamen intratextual con la de la niña Leonora, el virote sevillano y la dueña Marialonso. Puesto que el plan diseñado por don Clavijo para empinarse a heredero del reino de Candaya no consiste sino en rendir primero a la dueña de honor y de la buena crianza de la princesa con el objetivo de que se la sirva luego en bandeja de plata. El mecanismo de la seducción lo constituye asimismo la poesía, unos cantares libidinosos que conducen a la condesa al umbral de la lujuria y el vértigo, que no sabemos si llega a atravesar, pero que, en función de lo que acarrearán, le facultan a enzarzarse en una fría digresión, en una diatriba, condenatoria a la par que burlesca, con visos de aviso ejemplar, contra el réprobo poder fascinador de la poesía y los poetas, “al menos de los lascivos” (II, XXXVIII, 1030) Aunque bien mirado, más que a los poetas, apunta “a las bobas que... creen” esos “«vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome» con otros



imposibles de esa ralea" (II, XXXVIII, 1031) y dan con su honra por los suelos³⁶. Sea como sea, el hecho es que la condesa tercia, le posibilita a don Clavijo –como Marialonso a Loaisa– el ingreso en el aposento de la princesa, una y otra vez hasta que, "debajo del título de verdadero esposo" (II, XXXVIII, 1031), terminan sus entradas y salidas en "no sé qué hinchazón del vientre de Antonomasia" (II, XXXVIII, 1032). Es así como don Clavijo, movido nomás que por el interés de medro, palia el abismo social que lo separa de la princesa, habida cuenta de que termina por imponerse la necesidad del matrimonio, ya consumado y firmado en una cédula, para salvaguardar la honra Antonomasia y que un vicario sanciona públicamente.

Parece diáfana la parodia que en el relato se realiza de la ficción caballerescas, dado que los caballeros ya no devienen reyes o emperadores por la fuerza de su brazo, como Amadís o Tirante o el Caballero de la Sierpe, sino merced al galanteo amoroso, a hacer un matrimonio ventajoso, que es lo que pone en práctica don Clavijo, quien en el fondo no es más que un caballero cortesano de esos a los que injuria de continuo don Quijote. Es asimismo paródico el hecho de que la lujuriosa Antonomasia –cual nueva Angélica la bella– ponga sus miras no en alguien de su misma alcurnia social o, en su defecto, y lo que es más relevante, que sobresalga por su valentía y virtud, sino que quede rendida ante las lindezas de una poetastro. Y es que, a fin de cuentas, la burla diseñada por el mayordomo recrea un caso de amor y de honor convencional, como lo pueda ser el de Dorotea y don Fernando o el de Leandra y Vicente de la Roca y como lo es el de la hija de la dueña Rodríguez, pero con ingredientes caballerescos. No en vano, el matrimonio clandestino y forzoso de don Clavijo y Antonomasia, que acaba con la vida de la reina Maguncia, aboca en un encantamiento. Ciertamente: "por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasía de Antonomasia", el "primo cormano de Maguncia", el gigante Malambruno, aparecido encima de Clavileño, "los dejó... a ella, convertida en una jimia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido"³⁷ (II, XXXIX, 1034), dejando sentenciado, en público padrón, que "no cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla; que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura" (II, XXXIX, 1034). Todavía más: puesto a pique de cortar la cabeza a la Trifaldi, Malambruno decide castigar su alcahuetería de forma más original, y así extiende el encantamiento para barbarla a ella y a todas las dueñas de la joven Antonomasia, de lo que tanto se admiran los circunstantes y se mofa Sancho.

³⁶ ¿Se estará acordando Cervantes del tan arrepentido como moralista Guzmán? El cual, al igual que la Trifaldi, dispara su insidia contra esas que "dan vistas en las iglesias, hacen ventana en sus casas, están de noche sobresaltadas en sus camas, esperando cuando pase quien con el chillido de la guitarrilla las levante. Oye cantar unas coplas que hizo Gerineldos a doña Urraca, y piensa que son para ella. Es más negra que una graja, más torpe que tortuga, más necia que una salamandra, más fea que un topo, y, porque allí la pintan más linda que Venus, no dejando cajeta ni valija de donde para ella no sacan los alabastros, carmines, turquesas, perlas, nieves, jazmines, rosas, hasta desenclavar del cielo el sol y la luna, pintándola con estrellas y haciéndole de su arco cejas..." (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, III, III, 648).

³⁷ «Símbolos parlantes de la hipocresía [él] y la lujuria [ella]» (Márquez Villanueva, 1973: 309).



Todo este boato e historia tiene como fin, más que provocar que don Quijote y Sancho se suban en las duras lomas de Clavileño y hacerlos saltar por los aires con la pirotecnia escondida en la panza de madera del caballo, aniquilar los ideales caballerescos que sustenta el caballero manchego, en tanto que “la heroica gesta” que se le encomienda “estriba aquí en una pelea por una lujuriosa mona, un cocodrilo y unas dueñas barbadas” (Redondo, 2005b: 426). Es curioso que don Quijote, aunque acepte tomar a su cargo la defensa de su honra, reprenda la liviandad de la hija de la dueña y, sin embargo, nada diga sobre la tercería de la Trifaldi ni de la actitud de los dos encantados amantes. Parece claro, pues, que se ve obligado a proseguir el juego caballeresco de los duques (cfr. Riley, 2000: 141), pues él no puede faltar ni a sus ideales ni a los preceptos de la profesión que profesa; mantiene a raya su dignidad precisamente asumiendo lo que se le pide en nombre de la caballería andante, aunque no deje de ser pura befa (cfr. Zimic, 2003: 271), y resuelve la aventura “con solo intentarla” (II, XLI, 1052). Será Sancho, que parece percatarse en todo momento de la broma por sus continuas pullas, el que, ante la tesitura de tener que participar si no quiere perder el gobierno prometido, se burla de sus burladores con el sabroso relato del vuelo astral y con la ladina ambigüedad que rezuma la contestación final que dispensa al duque: “oí decir que ninguno [cabrón] pasaba de los cuernos de la luna” (II, XLI, 1055).

La historia de la dueña Rodríguez, a diferencia de la de la condesa Trifaldi, no solo es un acontecimiento verdadero, sino que no pertenece, a pesar de la implicación de don Quijote, a la diégesis, pues, efectivamente, es uno de los episodios de la segunda parte. Se trata del mejor hilvanado de todos a las aventuras de don Quijote, habida cuenta de que los sucesos toman la apariencia de una parodia de los libros de caballerías (cfr. Riley, 2000: 127), puesto que, como ya hemos mencionado, recrea una situación típica de este universo ficcional: la demanda de socorro, y desemboca en un Juicio de Dios; igualmente por que un personaje de la historia principal, doña Rodríguez, se desvincula de ella para desarrollar la suya propia³⁸. Como se sabe, la extraña distribución narrativa del episodio, diseminado por varios capítulos, se debe, por un lado, a su alternancia con otros sucesos acaecidos en el palacio ducal, principalmente con el intento de seducción de don Quijote por Altisidora y con la correspondencia de la duquesa con Teresa Panza, por otro, con el gobierno insular de Sancho³⁹, que provoca que Cervantes tenga que re-

³⁸ Este hecho solo acontece una vez más en la prosa de imaginación extensa de Cervantes: en el episodio de Ortel Banedre y Luisa, cuando Bartolomé el manchego abandona a sus amos, los hermanos Antonio y Constanza, para conformar su propia historia al lado de Luisa (cfr. Muñoz Sánchez, 2007: 146).

³⁹ Para Neuschäfer (1999: 97-103) el gobierno de Sancho es uno de los tres episodios del *Ingenioso caballero*, junto con los de Ricote y Ana Félix y de Claudia Jerónima. No obstante, a nuestro modo de ver, el gobierno de Sancho no puede ser un episodio intercalado por la sencilla razón de que el escudero es, al lado de don Quijote, uno de los dos personajes principales de la narración de base, como se encarga de declarar Cervantes desde el Prólogo de la primera parte (“yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero [don Quijote]; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero...” [I, 22]). Lo repite en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (p. 20): “verás, y con brevedad, dilatadas las hazañas de don Quijote y los donaires de Sancho”. Y, sobre todo, en el



currir, en virtud de la separación de los protagonistas, a la técnica compositiva del entrelazamiento, típica del *roman courtois*, de la épica culta italiana y de los libros de caballerías españoles, que emula del *Amadís de Gaula* y del *Orlando furioso*. A grandes rasgos, el episodio se puede estructurar en tres partes: 1) los capítulos XLVIII y LII, en que se produce la petición de ayuda de la dueña, lo que le confiere un tono altamente narrativo. 2) Los capítulos LIV y LVI, que versa sobre los preparativos del Juicio de Dios; se trata de una acción directa acaecida en el tiempo presente de la diégesis. 3) El capítulo LXVI: es la coda final, en la cual Tosilos, tras toparse con don Quijote y Sancho, cuenta el desenlace definitivo de la historia.

La irrupción del episodio se produce a lo largo del capítulo XLVIII, con la inesperada visita nocturna de doña Rodríguez al cuarto de don Quijote, justo en el momento en que el caballero está más temeroso y vigilante de su integridad sexual por los envites amorosos de la desenvuelta doncella de los duques. Como ha sido destacado, la secuencia es una obra maestra de hilarante comicidad, debido al atuendo de los personajes, la sorpresa, las expectativas creadas, las castas precauciones sexuales que determinan los dos cincuentones, los fantasmas y el pandemonium en que termina (cfr. Riley, 2000: 160-164; Close, 2007: 80-94). Tal vez Cervantes tuvo en mente un paso de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (II, VI, 207-210) para la ideación de la escena, aunque no es forzosamente indispensable por cuanto el encuentro nocturno de un caballero y una dama constituye un motivo más que habitual de los libros de caballerías desde el del rey Perión y la infanta Helisena, padres del héroe, en el «comienzo la obra» del *Amadís de Gaula* de González de Montalvo. Cervantes pone en boca de don Quijote dos recreaciones del *topos* en las ficciones del Caballero de la Sierpe (I, XXI) y del Caballero del Lago (I, L); lo parodia implacablemente en el encuentro nocturno del caballero con Maritornes, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, XVI); lo tergiversa y subvierte en la visita de Altisidora al caballero, fase final de su asedio amoroso (II, LXX), y aun lo tiene en consideración, entreverado con otros referentes intertextuales, en la visita asesina de la bella Ruperta a Croriano, en el *Persiles* (III, XVII).

Como quiera que sea, la dueña del castillo de los duques no pretende el beneplácito erótico del caballero aventurero, sino su favor para solventar un problema de honor que la afecta a ella y especialmente a su hija: “con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar, a vuestra merced vengo” (II, XLVIII, 1109). Para ello, como hiciera la condesa Trifaldi, le relata el caso por extenso, empezando por su infortunada biografía para centrarse seguidamente en el *affaire* de su hija con el vástago de un campesino rico, que la ha deshonrado bajo palabra de esposo y burlado después, sin que el duque quiera terciar a su favor por intereses económicos propios. Doña Rodríguez, en el conjunto de los episodios del *Ingenioso caballero*, es el primer personaje-narrador en régimen intradieгético-homodiegético puro, habida cuenta de que es la protagonista de la historia que cuenta; si bien, al mudar el foco de la narración a su hija, se torna en un narrador

comienzo del capítulo XLIV de la segunda parte, donde expone que las *novelas sueltas* y *pegadizas* habrán de acrisolarse por sí solas, “sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho” (II, XLIV, 1069).



intradiegético que fluctúa sibilinamente entre una instancia heterodiegética y otra homodiegética simple.

Alberto Sánchez (1979-1980: 15) señalaba que “Doña Rodríguez hubo de sufrir los engaños y las malicias de los Duques, como el propio caballero”, amparados en su elevada condición social. Ello resulta evidente en tanto en cuanto es solo la dueña, de los cuatro miembros del servicio de los duques que salen del anonimato generalizado –los otros son el mayordomo, el paje y Altisidora–, la que está resentida, la que osa criticar su conducta y devela sus secretos más sórdidos y la que se enfrenta abiertamente a ellos. Cierto es que ella, con su carácter malicioso, chismoso y esnob, ha debido colaborar lo suyo. En todo caso, su historia, entre burlas y veras, refleja la situación de la mujer perteneciente al escalafón más bajo de la nobleza, paralelo del del hidalgo pobre, transformado en personaje literario a partir del escudero amo de Lázaro, y plantea un caso en el que se unen la relación entre las distintas clases sociales y la economía, entre el sistema feudal y el clasista basado en “el tener y el no tener”. Seguramente dándose ínfulas de rancia nobleza, doña Rodríguez da comienzo al cuento de su vida subrayando que es “natural de las Asturias de Oviedo” (II, XLVIII, 1112). Pero que la ruina económica de la familia obligó a sus padres a llevarla a la corte madrileña y ponerla “a servir de doncella de una principal señora” (II, XLVIII, 1112). Su desamparo se incrementa tras el fallecimiento de sus progenitores, por cuanto hubo de quedar “atenida al miserable salario y a las angustiadas mercedes que a las tales criadas se suele dar en palacio” (II, XLVIII, 1112). Durante su estancia con doña Casilda, doña Rodríguez traba conocimiento amoroso con un escudero de la casa, hidalgo como ella, con el que es obligada a desposarse por su señora “por escusar dimes y diretes” (II, XLVIII, 1112), de cuyo matrimonio nació su única hija y razón por la cual le está contando su singladura a don Quijote. Aunque el comportamiento de doña Casilda parece ser más justo con ella que el del duque con su hija, el prurito de su condición social, unido a la necedad del marido de doña Rodríguez, escudero de servicio y no de caballero aventurero como Sancho, comporta su viudez. La anécdota de la defunción del lerdo escudero es aprovechada por Cervantes para introducir Madrid por primera y única vez como espacio en el *Quijote*. Viuda, desamparada y con una hija a costas, doña Rodríguez entra al servicio de la duquesa por su fama de lavandera; lo que nos indica que no siempre desempeñó el cargo de dueña de honor que ostenta en la actualidad. La situación, aunque invertida socialmente, es la misma en la que se encuentran la reina Maguncia y la princesa Antonomasia, dada la viudez y la orfandad de madre e hija. Es más, como la princesa, la hija de la dueña, andando el tiempo, ha devenido una hermosa, educada y algo desenvuelta joven: “canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela, y cuenta como un avariento” (II, XLVIII, 1114). En esta nueva Preciosa pone los ojos el hijo de un labrador rico de una aldea del duque, que la enamora, la seduce y, como hacen don Fernando y el Marco Antonio de *las dos doncellas*, la burla con la promesa de ser su esposo. No sabemos el grado de participación de la hija de doña Rodríguez en su deshonor, puesto que solo contamos con el punto de vista de su madre, que se reduce al “no sé cómo ni cómo no, ellos



se juntaron” (II, XLVIII, 1114). Pero no debe descartarse el interés de ambas en un matrimonio ventajoso, similar al que la condesa Trifaldi y don Clavijo logran en la inversión ficticia del caso. Sin embargo, el hijo del adinerado campesino no es la princesa Antonomasia y ha hecho orejas de mercader al reclamo de la dueña de que cumpla la palabra dada. Por ello, se ha visto obligada a demandar justicia al duque su señor, mas “como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros, y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo” (II, XLVIII, 1114). Ante la irresponsabilidad moral del duque, que no quiere arbitrar ni impartir justicia en el caso para no poner en peligro la flamante alianza de la sangre y el dinero, no le queda más remedio a doña Rodríguez que solicitar socorro a don Quijote, echado al mundo “para enderezar tuertos y amparar a los miserables” (II, XLVIII, 1114).

Parece claro que la visita nocturna de doña Rodríguez reproduce, por contraste, la de la llegada de la comitiva de la Dueña Dolorida: la noche frente al día, lo privado frente a lo público, la verdad frente al simulacro o la mentira representada. Tanto una dueña como otra son depositarias de historias que revelan las sordideces de la corte; pero, mientras que Candaya es un reino imaginario y los amores de don Clavijo y Antonomasia no pasan de ser una degradación paródica de los de los libros de caballerías –lo cual no empece que consigne el cambio de una caballería heroico-guerrera a otra cortesana–, Madrid y el palacio ducal se asientan en la realidad circunstancial, por lo que el escarnio que padece la hija de doña Rodríguez se reviste de un patetismo genuino. Las dos dueñas cuentan los amores de otros, la Trifaldi ha obrado de medianera interesada en ellos, el papel desempeñado por doña Rodríguez en los de su hija queda al albur, entre los pliegues de las palabras de una madre interesada. Por otro lado, se hace patente la superioridad moral de don Quijote respecto del duque, puesto que él se erige en mantenedor de los ideales de una caballería ejemplar, mientras que el duque representa a la nueva caballería cortesana prostituida al poder del dinero. Ahora bien, Cervantes lo cubre todo con la capa de su fino humor y sutil ironía. De suerte que, cuando la señora doña Rodríguez, a la necesidades económicas del duque, agregue la podredumbre física de la duquesa, comportando la entrada de la gran dama y Altisidora en el cuarto para castigar, con «admirable silencio» y en la oscuridad, tamaña traición, don Quijote no solo no defiende a la pobre dueña, sino que “no osaba menearse del lecho” (II, XLVIII, 1116), pese a tanto alfilerazo, tanto pellizco y tanto azote como recibe.

Ello no obstante, don Quijote asume a su cargo la defensa de la hija de la dueña, aunque eso suponga tener que enfrentarse y enemistarse con el duque, según le reconoce y comenta a Sancho en la misiva que le envía a Barataria, ya que, “en fin, en fin, tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto” (II, LI, 1146). El pleito se formaliza en el instante en que don Quijote, cansado de la vida regalada de palacio, iba a pedir licencia para partir y proseguir sus andanzas, es decir, bajo el dominio de la acción principal. Doña Rodríguez y su hija comparecen en la sala y aquella, imitando el lenguaje caballeresco y sin pelos en la lengua⁴⁰,

⁴⁰ Márquez Villanueva (2005b: 324) comenta que doña Rodríguez es “paradigma de la simpleza”,



vuelve a demandar, en presencia de los duques, el auxilio de nuestro héroe, “porque pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo” (II, LII, 1152). Don Quijote acepta ser el defensor en duelo de la honra de la hija de la dueña, no sin antes enjuiciar el comportamiento de la huérfana deshonrada, “a la cual le hubiera estado mejor no haber sido tan fácil en creer promesas de enamorados, las cuales, por la mayor parte, son ligeras de prometer y muy pesadas de cumplir” (II, LII, 1152). Ni que decir hay que la conmemoración de un juicio de Dios para dirimir la honra de una doncella empareja intratextualmente la historia de doña Rodríguez con las de Dagoberto y Rosamira, en *El laberinto de amor*, y de Renato y Eusebia, en el *Persiles*, aunque, como es lógico, en cada caso el procedimiento es distinto: en estas dos la causa del juicio reside en una falsa acusación, pero, mientras que en la primera es efectuada por uno de los dos amantes en confabulación con el otro a fin de impedir que ella sea desposada contra su voluntad con un tercero, en la segunda se debe a los celos que ciegan al otro pretendiente de Eusebia, Libsomiros (cfr. Muñoz Sánchez, 2008: 219-221).

Toda vez que la imploración de subsidio de la dueña a don Quijote ha surtido efecto y ha adquirido dimensión pública, el duque, en nombre del retado, al que no osará molestar, acepta el desafío y se hace cargo de los preparativos. De ese modo goza, de improviso, de una nueva oportunidad de escarnecer al caballero manchego, a la par que se le otorga la eventualidad de castigar la rebelde osadía de madre e hija. Por lo pronto, dado que el combatiente de don Quijote no podrá ser el burlador porque ha salido huyendo del lugar a fin de evitar sus responsabilidades no tanto por la deshonrada cuanto “por no tener por suegra a doña Rodríguez” (II, LIV, 1166), el duque ha decidido que actúe en su lugar uno de sus lacayos, de nombre Tosilos, al que alecciona en cómo proceder y en cómo batirse con don Quijote para salir victorioso sin dejarle malherido. A la utilización de un impostor hay que sumar “el espacioso cadahalso” (II, LVI, 1183) que ha mandado construir, diseñado por completo al modo caballeresco, y donde se ha de celebrar el juicio-burla. Pues, efectivamente, el deslinde entre el suceso verdadero de la hija de la dueña y la bufa ideada por el duque se anula. Y en ello estriba el embeleco, que no pasa de ser un truco, del duque: en transformar la realidad en ficción.

En efecto, aparte de la primorosa imbricación entre la historia principal y el episodio intercalado, lo más sobresaliente de la celebración del Juicio de Dios es la anulación de fronteras entre burla o aventura fingida y suceso verdadero: para don Quijote, la dueña y su hija el torneo es un acontecimiento real; los tres ignoran la superchería del duque de suplantar al hijo del campesino rico por Tosilos. Para los duques y sus criados es un mero pasatiempo, una nueva burla gastada a don Quijote y, en cierto modo, la forma de castigar la insolencia de la dueña. El rival del caballero andante, Tosilos, no sabe muy bien el papel que desempeña, a pesar de las advertencias y adoctrinamiento del duque. Y para el resto del público asistente no constituye sino un espectáculo de todo punto obsoleto en los tiempos que corren.

pero “a su manera heroica”.



Sin embargo, como en otras aventuras precedentes, la teoría, lo ideado, se ve contestada por la complejidad del vivir circunstancial y echa al traste los planes del duque. Con todo preparado y a punto de arremeterse los dos combatientes, emerge lo inopinado: el azar del amor, “que entra y sale por do quiere, sin que nadie le pida cuenta de sus hechos” (II, LVI, 1185). Resulta que Tosilos, al mirar y remirar a la que ya no era doncella y por quien se celebraba aquella batalla, “le pareció la más hermosa mujer del mundo” y la hizo “señora de su voluntad”, al extremo de detener el combate y darse por vencido, ya que “quiero casarme luego con aquella señora” (II, LVI, 1185-1186). Este súbito enamoramiento de Tosilos, que, aunque descrito como burla mitológica, es genuino, deja no menos suspenso que colérico al duque, puesto que se ve en la tesitura de tener que explicar, al descubrirse el rostro del lacayo ante la dueña y su enamorada, la impostura. Menos mal que subvienen en su ayuda los encantadores que persiguen de continuo a don Quijote, y puede así excusar la denuncia de engaño y “de tanta malicia, por no decir bellaquería” (II, LVI, 1187), que emite la dueña, al seguir los comentarios de nuestro héroe y encerrar a Tosilos durante unos días hasta comprobar de cierto si es o no la figura encantada del hijo del rico labrador. Mas también por la disposición de la hija de la dueña de no saber ni averiguar más, porque antes “quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y burlada de un caballero” (II, LVI, 1188).

Así, al igual que en la historia de don Clavijo y Antonomasia tenemos encierro y encantamiento, el duque queda más burlado que burlador y don Quijote triunfa con solo intentarlo. Y si la hija de la dueña no ha podido conseguir desposarse con el que le birló la honra, gana no obstante la posibilidad de vivir honrada en la sociedad de la única forma posible: aceptando la propuesta marital de Tosilos. Un matrimonio más sustentado en la necesidad que en el amor, al menos en lo que afecta a la hija de la dueña, que nos remite, curiosamente, al de su madre, pues termina por aceptar una boda entre iguales; la cual pone fin a unos deseos de ascenso social que, quizás, condujeron a la hija de la dueña a aceptar las proposiciones del hijo del labrador rico, imitando, desde regiones diferentes de la imaginación, lo que habían hecho otros personajes cervantinos como Dorotea, que conoce bien lo que gana con don Fernando, y Clori, la pastora de *La casa de los celos*, con el rico Rústico.

Empero, Cervantes nos tiene guardada una sorpresa final. Celina Sabor de Cortázar (1971: 229; también, 1987: 43-44), comentando la posibilidad de que nuestro autor dejara cerradas todas las historias episódicas de *La Galatea*, aun contando con la promesa de rematarlas en esa segunda parte que nunca llegó a escribir, nos advertía de que el autor del *Quijote* recurre “más de una vez al expediente de los finales dobles, de destinos aparentemente sellados que, sin embargo, se reabren para variar el curso de las vidas”, poniendo como ejemplo el caso de *El curioso impertinente*. Pues bien, este recurso de los dobles finales, usado en otras historias de la segunda parte, como en las bodas de Camacho primero con el triunfo de Basilio y luego con los consejos de don Quijote, acontece en esta historia. Pues el espejismo del final feliz y de la justicia poética con el triunfo soberano del amor sobre las pretensiones burlescas del duque, así como la ilusión



caballeresca de que don Quijote, con solo intentarlo, había resuelto satisfactoriamente la demanda, se desvanecen, se diluyen ante el poder que exhiben el duque y la realidad. Así, lo que en la ficción representada de la historia-farsa de la condesa Trifaldi había triunfado, se trastoca en el verismo del *hic et nunc* de la historia principal. Y es que, de regreso a la aldea tras la derrota de don Quijote en las playas de Barcelona, se topan el caballero y el escudero con el lacayo Tosilos, el cual les declara cómo él, la dueña y la hija de la dueña fueron castigados cruelmente por el gigante-duque:

Así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla (II, LXVI, 1276).⁴¹

5. CIERRE

Cervantes, pues, hace lo que dice y cumple los objetivos estructurales que se había impuesto, a pesar de introducir en el *Ingenioso caballero* exactamente el mismo número de episodios novelescos que en el *Ingenioso hidalgo*. Empero, siempre quedará en el terreno de la incertidumbre saber si la erradicación de las *novelas sueltas* y *pegadizas* de un cuerpo mayor o fábula respondió antes a la ideación de una *raccolta di novelle* que a la de prolongar por primera vez un texto suyo escrito previamente o si fue al revés. De lo que no cabe duda es de que la reflexión se llevó a cabo sobre el diseño formal empleado en la primera parte del *Quijote* y de que Cervantes quiso que ligáramos la peculiar contextura dispositiva alrededor de la unidad de la segunda parte con la publicación de las *Novelas ejemplares*.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (2012) *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, RAE, Barcelona.
- ANDRÉS GIL, C. M. (1996) "El libro de Avellaneda como purgante de la locura quijotesca", *Cervantes*, 16.1, pp. 3-11.
- ASUNCE ARRIETA, Ángel (2001) "De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso: historia de un amor imposible", *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 663-671.

⁴¹ Repárese en el parecido que manifiesta el encuentro de don Quijote y Sancho con Tosilos con el de los héroes con Andrés (I, XXXI), luego de que don Quijote pensara haber resuelto favorablemente el caso del chiquillo con su patrón, Juan Haldudo (I, IV).



- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975) "El curioso y el capitán", en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, pp. 117-152.
- (2006) *La novela y sus narradores*, Alcalá de Henares, CEC.
- AVELLANEDA (2000) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2005) "La variedad de regiones literarias en la historia intercaladas en el *Quijote*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 23-60.
- BLASCO, Javier (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, CEC.
- (2006), *Cervantes: un hombre que escribe*, Valladolid, Difácil.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992) *Decameron*, ed. de V. Branca, Turín, Einaudi, 2 vols., 3ª ed.
- BORGES, Jorge Luis (2004) "Magias parciales del *Quijote*", *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II (1952-1972)*, Barcelona, Emecé, 2ª ed., pp. 45-47.
- BOUZA, Fernando (1991) *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy.
- BRANCAFORTE, Benito (2002) "Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos", en *Atalayas del Guzmán*, P. M. Piñero ed., Sevilla, Universidad-Diputación de Sevilla, pp. 219-240.
- BRIGGS, Asa, y Peter BURKE (2010) *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, trad. it. de E. J. Mannucci y D. Giusti, Bolonia, Il Mulino.
- CANAVAGGIO, Jean (1997) *Cervantes*, trad. de M. Armiño, Madrid, Espasa, 2ª ed.
- (2000) "Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza", en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, CEC.
- (2006) *Don Quijote, del libro al mito*, trad. de M. Armiño, Madrid, Espasa.
- (2012) "Los claroscuros de una vida", en *ReTratar al Ingenioso Miguel de Cervantes*, J. Octavio Torija ed., México DF, Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-CEC, pp. 65-100.
- CASALDUERO, Joaquín (2006) *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid, Visor.
- CASE, Thomas E. (1975) *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (2007) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de A. Blecua, Madrid, Espasa.
- (1997) *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, vol. 12).
- (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica.



- CLOSE, Anthony (1991) "Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*", en *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 475-483.
- (1999) "Los episodios del *Quijote*", en *Para leer a Cervantes*, A. Parodi y J. D. Vila, eds., Buenos Aires, Eudeba, pp. 25-47.
- (2005) *La concepción romántica del «Quijote»*, trad. de G. Djembé, Barcelona, Crítica.
- (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. de L. Iglesias y C. Conde, Alcalá de Henares, CEC.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2001) *España, tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons.
- EL SAFFAR, Ruth (1980) "La función del narrador ficticio en *Don Quijote*", en *El Quijote*, G. Haley ed., Madrid, Taurus, pp. 288-299.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA Santiago (1986) "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, pp. 47-66.
- FOUCAULT, Michel (2009) *Las palabras y las cosas*, trad. de E. C Frost, Madrid, Siglo XXI, 2ª ed.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013) *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Escena Clásica 2)
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007) *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC.
- GERLI, E. M. (1981) "Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9", *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val, ed., Madrid, Edi-6, pp. 629-634.
- GILMAN, Stephen (1951) *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México D.F., El Colegio de México.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2000) Intr. a Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-138.
- (2012) "Estudios y Anexos" en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, RAE, Barcelona, pp. 759-929.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (1995) "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", *Cervantes*, 15.1, pp. 111-141.
- HALEY, George (1980) "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro", en *El Quijote*, G. Haley ed., Madrid, Taurus, pp. 269-287.
- IFFLAND, James (1999) *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana.



- LAPESA, Rafael (1967) "En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*", en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 242-263.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973) *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.
- (1975) *Personajes y temas del "Quijote"*, Madrid, Taurus.
- (1995a) "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 23-57.
- (1995b) "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 299-340.
- (2005) "Estratigrafía literaria de don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?", en *Cervantes en letra viva*, Toledo, Reverso, pp. 235-267.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2001) *El "Quijote" de Cervantes y el "Quijote" de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, CEC.
- (2005) *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al "Quijote" de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1990) *El "Quijote" en ciernes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2009) *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, CEC.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995) *El "Quijote" y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1948) "Un aspecto de la elaboración del *Quijote*", *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-56.
- MOLHO, Maurice (1972) *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. de A. Gálvez-Cañero, Salamanca, Anaya.
- MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector*, Madrid, Arco/Libros.
- (2008) "La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 31-46.
- (2011) *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- MONTERO REGUERA, José (2005) *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1976) *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Madrid, Gredos.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2000) "Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la primera parte del *Quijote*", *Revista de Literatura Española* de la Asociación de Profesores "Francisco de Quevedo" de Madrid, VII, pp. 95-154.



- (2001) "La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Epos*, XVII, pp. 141-163.
- (2003) "Casamiento-Coloquio: la novela dentro de la novela", *Revista de Lengua y Literatura* de la Asociación de Profesores "Francisco de Quevedo" de Madrid, VIII, 2003, pp. 109-137.
- (2007) "Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*", *Criticón*, 99, pp. 125-158.
- (2008) "«Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 205-228.
- (2009) *La reescritura en Cervantes: el tema del amor*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma.
- (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MURILLO, Luis Andrés (1978) Intr. a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 2 vols., t. II.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1999) *La ética del "Quijote"*, Madrid, Gredos.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1992) *Cervantes y la novela del barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada.
- PARR, James (1988) *"Don Quijote": An Anatomy of Subversive Discourse*, Delaware, Newark, Juan de la Cuesta.
- (2005) "Sobre el cuestionamiento de la oralidad y la escritura en el *Quijote*: Cide Hamete y el supernarrador", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 375-399.
- PAZ GAGO, José M^a (1995) *Semiótica del "Quijote". Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Rodopi.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1975) *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- REDONDO, Agustín (1989) "El *Quijote* y la tradición carnavalesca", *Anthropos*, XCVIII-XCIX, pp. 93-98.
- (2005a) "De Ginés de Pasamonte a Maese Pedro", en *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 2^a ed., pp. 251-263.
- (2005b) "De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)", en *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 2^a ed., pp. 421-438.
- (2011) "Fiestas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", *En busca del "Quijote" desde otra orilla*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 229-244.
- REY HAZAS, Antonio (1995) "Novelas ejemplares", en VV. AA., *Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 173-209.
- (2003) *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de trapo.



- (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.
- REY HAZAS, Antonio, y Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ (2006) *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el "Quijote" en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum.
- REY HAZAS, Antonio, y Florencio SEVILLA ARROYO (1994) Intr. a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Alcalá de Henares, CEC, pp. VII-LXIII.
- RICO Francisco, (2004) "Historia del texto", en el Prólogo a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona, Galaxia Gutenberg-CECE, 2 vols., t. I, pp. CCXXI-CCLXXVI.
- (2005) "A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo", en *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Crítica, pp. 465-502.
- RILEY, Edward C. (1955-1956) "Episodio, novela y aventura en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, V, pp. 209-230.
- (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de C. Sahagún, Madrid, Taurus.
- (1973) "Teoría literaria", en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Londres, Tamesis Books, pp. 293-322.
- (2000) *Introducción al "Quijote"*, trad. de E. Torner Montoya, Barcelona, Crítica.
- (2001a) "Quién es Quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad", en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, pp. 31-50.
- (2001b) "«Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte»", en *La rara invención*, trad. de M^a C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 51-71.
- (2001c) "Tres versiones de la historia de don *Quijote*", *La rara invención*, trad. de M^a C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 131-151.
- (2002) "La singularidad de la fama de don *Quijote*", *Cervantes*, 21.2, pp. 27-41.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003) *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona, Debate.
- RUFFINATTO, Aldo (2000) *Las dos caras del "Lazarillo"*, Madrid, Castalia.
- (2005) *Cervantes*, Roma, Carocci, 2^a ed.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina (1971) "Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*", *Filología*, XV, pp. 227-239.
- (1987) "Para una relectura del *Quijote*", en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 25-60.
- SÁNCHEZ, Alberto (1979-1980) "Arquitectura y dignidad moral de la Segunda parte del *Quijote*", *Anales Cervantino*, XVIII, pp. 2-23.



- SANZ HERMIDA, Jacobo (1993) "Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 463-472.
- SEGRE, Cesare (2004) "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*", *El buen amor del texto*, trad. de M^a C. Llerena, Barcelona, Destino, pp. 101-144.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2010) "La voz del Cervantes «creador» en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XLII, pp. 89-116.
- TOGEBY, Knud (1977) *La estructura del "Quijote"*, ed. y trad. de A. Rodríguez Almodóvar, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984) *El "Quijote" como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino.
- URRUTIA, Jorge (1979) "Sobre la técnica de la narración en Cervantes", *Anuario de Estudios Filológicos*, II, pp. 343-353.
- VEGA CARPIO, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.
- (1971) *El halcón de Federico*, en *Obras de Lope de Vega*, XXXI. *Comedias novelescas*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 201-259.
- (1969) *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- VILA, Juan Diego (1991), "Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 459-473.
- WILLIAMSON, Edwin (1982) "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*", *Cervantes*, II, pp. 43-67.
- ZIMIC, Stanislav (2003) *Los cuentos y las novelas del "Quijote"*, Madrid, Iberoamericana.