

Juan Ramón Muñoz Sánchez

La Galatea, una novela de novelas



LA GALATEA,
UNA NOVELA DE NOVELAS

LA GALATEA,
UNA NOVELA DE NOVELAS

Juan Ramón Muñoz Sánchez

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Del texto: Juan Ramón Muñoz Sánchez, 2021

© De esta edición: Universitat de València, 2021

Coordinación editorial: Maite Simón

Maquetación: Inmaculada Mesa

Cubierta:

Ilustración: Retrato de la pastora Marcela en el episodio «Historia de Grisóstomo y Marcela», en Miguel de Cervantes: *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, París, Hachette, 1863. Banco de Imágenes del «Quijote» (1605-1915).

Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-9134-801-6 (ePub)

ISBN: 978-84-9134-802-3 (PDF)

Edición digital

«Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!».

A la memoria de mi madre

ÍNDICE

PRÓLOGO, <i>Cristina Castillo Martínez</i>	11
NOTA PRELIMINAR.....	15
INTRODUCCIÓN	
Entre episodio y novela (corta): Cervantes frente a su género dilecto	19
1. LA ARQUITECTURA NARRATIVA DE <i>LA GALATEA</i>	35
HACIA UNA NUEVA VISIÓN DE LA ESTRUCTURA DE <i>LA GALATEA</i>	35
2. LA HISTORIA PRINCIPAL DE <i>LA GALATEA</i>	51
EL <i>AMADÍS DE GAULA</i> COMO POSIBLE FUENTE DE <i>LA GALATEA</i>	51
3. LOS EPISODIOS DE <i>LA GALATEA</i>	65
I. UNA NOVELA DE NOVELAS	65
II. EL EPISODIO DE LISANDRO Y LEONIDA: UNA HISTORIA TRÁGICA DE AMOR Y VENGANZA	67
La violencia penetra en la bucólica: el asesinato de Carino a manos de Lisandro, primera parte del episodio	74
Una historia de traiciones, venganzas y muertes violentas: el relato de Lisandro.....	76
Conclusiones	87
III. UNA HISTORIA DE GEMELOS: EL EPISODIO DE TEOLINDA, ARTIDORO, LEONARDA Y GALERCIO	88
De la libertad al peregrinaje de amor.....	90
«Se parecían tanto que casi no se podían decir semejantes, sino una misma cosa»: la duplicación de la historia.....	105
La cadena de amor o los discordantes amadores	111
«El amor y la guerra son una misma cosa»: la artera artimaña de Leonarda.....	113
Recapitulación	116

IV. EL EPISODIO DE TIMBRIO Y SILERIO, LOS «DOS AMIGOS»	
DE GALATEA	118
Los preliminares del episodio: la amistad se adueña del <i>locus</i> bucólico de <i>La Galatea</i>	119
«Dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían “los dos amigos” eran llamados»: el relato autodiegético de Silerio.....	124
«Hallaron a tres caballeros y a dos hermosas damas que de camino venían»: pastores y cortesanos en las riberas del Tajo	130
De los trabajos de amor de Timbrio y Nísida a las dobles bodas	133
Cierre.....	136
V. «NO SON LOS CELOS SEÑALES DE MUCHO AMOR, SINO DE MUCHA CURIOSIDAD IMPERTINENTE»: ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO DEL EPISODIO DE ROSAURA, GRISALDO Y ARTANDRO	138
De las desavenencias amorosas al matrimonio secreto: primera parte del episodio	140
«No pudo sufrir ser burlado della»: el rapto de Rosaura.....	157
El final de la historia	165
Epílogo	166
VI. A MANERA DE POSDATA	167
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	171
PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS.....	183

PRÓLOGO

Me gusta pensar *La Galatea* sin la existencia del *Quijote*, como un volumen en octavo recién salido de los tórculos de Juan Gracián y ya dispuesto en los anaqueles de las librerías de Blas de Robles. Me gusta pensar *La Galatea* como «primera parte» de una historia de historias que, desde el inicio, se presume inacabada. Y me gusta imaginar la cara de lectores u oidores ante la irrupción de ese todavía in-nominado pastor que, a la carrera, asesta a otro una puñalada mortal. Qué difícil, sin embargo, comprenderla, por paradójico que parezca, sin el resto de obras que Cervantes habría de escribir, sin lo que habría de acontecer en el futuro. No, no es contravenir las costumbres del tiempo ni las leyes de la lógica, sino pensar en un escritor más que en un texto concreto, en una tarea narrativa en movimiento que está por encima de títulos y que progresa, crece, se actualiza o se enriquece al ritmo de la propia vida; porque eso, a fin de cuentas, es la literatura, por más que la pastoril, anclada en los parámetros de una férrea ortodoxia, tenga más débiles latidos. ¿Será que *La Galatea* es algo más que uno de esos pequeños libros de pastores?

Esta pregunta me lleva a otras: ¿desaparece una obra de la mente del escritor cuando la entrega a la imprenta?; ¿renuncia a ella una vez que llega a los lectores? Difícil adentrarse en ese espacio tan complejo por desconocido de la creación literaria. Asiste la certeza de que Cervantes no dejó de explorar los recovecos de la ficción, por recónditos que fueran, y, sobre todo, no renunció a indagar en los diversos modos de exponerla. Cómo entender, si no, ese revisitar argumentos, personajes y motivos para plantearlos desde nuevas perspectivas, para encararlos con otra mirada. La capacidad narrativa parece no agotarse en un escritor ávido de palabras, observador infatigable y consumado lector. Es verdad, *Galatea* no será un personaje que arraigue en la memoria y forme parte de la cultura —al menos no como la amada de Elicio y Erastro—, pero tampoco lo pretendía Cervantes, que, en este momento de su carrera, es ya un hacedor de historias.

Llega entonces a mis manos el libro de Juan Ramón Muñoz Sánchez y mis dudas encuentran acomodo. Ya había leído algunos de sus capítulos mientras vivieron en solitario, surgidos al calor de las muchas lecturas y análisis realizados por este gran conocedor de Cervantes (muchos años ha que es grande amigo suyo), pero qué oportuno y acertado hermanarlos ahora abiertamente, aunque bien es verdad que el vínculo hacía tiempo que lo había creado.

El propósito de «*La Galatea*», *una novela de novelas* no es la literatura pastoril, el amor en sus distintas casuísticas o la consideración de las clásicas convenciones del género, que también están presentes, sino poner el acento en la necesidad de abordar este texto como un todo que solo se puede entender en la disección de sus partes, en el análisis de su morfología y en el modo en que cuatro episodios de distinta naturaleza, que tal vez fueron gestados de manera independiente (los protagonizados, respectivamente, por Lisandro y Leonida; Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio; Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, y Rosaura, Artandro y Grisaldo), se engastan en la trama pastoril de los amores de Elicio, Erastro y Galatea.

De la mano de la narratología, Juan Ramón Muñoz apela al arte de contar y nos habla de la deriva de estos relatos en boca de quienes los narran y a partir del concepto de novela corta tan pocas veces asociado a Cervantes. Desvela, con maestría, la urdimbre con que el alcalaíno trenzó las historias de su primera novela, cuyos hilos, cruzados con diferente artificio –advierde–, tejen los episodios de otras de sus obras. Por eso, no ha de extrañar que, por estas páginas, se paseen Persiles y Sigismunda, don Quijote, Rinconete y Cortadillo o el curioso impertinente y que, capítulo a capítulo, asistamos al diálogo que entablan entre sí las obras de Cervantes; no importa el género al que se adscriban o el año en que se publicaron. Todo gracias a la admirable capacidad de Juan Ramón Muñoz no solo de retener argumentos, motivos y personajes, sino también de establecer afinidades entre ellos de una forma certera, ilustrativa y apasionada. Me consta que esta cualidad se extiende a autores de inabarcable producción literaria como Lope de Vega, pero esa es una certeza que no cabe en un simple prólogo.

En definitiva, con esta obra insta a revisitar *La Galatea* con otros ojos, a codearse con los pastores, aldeanos y caballeros que se pasean por las riberas del Tajo y del vecino Henares, porque son personajes con más vida que los perfilados en la pastoril primera, pues son capaces de amar y de derramar sangre, de acatar las normas y de rebelarse, e incluso, según señala, de actuar por sí mismos, sin intermediarios, como hace Galatea al oponerse a ser malmaridada. Son personajes, ellos y ellas, algo más fuertes, con una dimensión más humana y tal vez por eso no les asistan la magia ni fuerzas sobrenaturales. Con todo, todavía estamos muy

lejos de don Quijote, cierto; pero ya no tan cerca de Diana. Sucede así porque Cervantes coquetea sutilmente con la realidad en una novela dominada por el mito, como bien lo muestra el autor de este ensayo al hablar del desarrollo progresivo de lo «universal poético» a lo «particular histórico». Por todo ello, decir que «*La Galatea*», *una novela de novelas* trata solo de la arquitectura narrativa de la primera novela de Cervantes sería insuficiente, pero eso habrá de descubrirlo el curioso y desocupado lector.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Jaén, 21 de mayo de 2020

NOTA PRELIMINAR

El proyecto de armar un libro sobre *La Galatea* se fue gestando a lo largo de 2019, cuando, después de tres lustros largos sin dedicarle un trabajo, volvimos sobre ella, se puede decir que por una invitación ocasional, para realizar un estudio sobre el episodio de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, al que siguieron otros dos sobre el de Lisandro y Leonida y el de Rosaura, Grisaldo y Artandro. La idea principal que nos propusimos a la sazón no consistió sino en rescatar y aprovechar los trabajos publicados tiempo atrás, para, sumados a los nuevos, componer un texto coherente y orgánico que se centrara en el análisis de la estructura del libro de pastores cervantino. Prestando primordial atención a los relatos de segundo grado que salpican, aderezan y complementan la trama, examinando su particular idiosincrasia, su factura y su desarrollo temático, las relaciones intratextuales que exhiben entre sí y con la fábula que los engloba y que les confiere su sentido cabal, así como las funciones de capital trascendencia que desempeñan en ella. Todo ello puesto además en relación con el conjunto de la producción literaria de Cervantes.

«*La Galatea*», una novela de novelas se conforma de cuatro apartados, precedidos de un prólogo y proseguidos de la bibliografía y de la procedencia de los textos. El primero de ellos, la «Introducción», consta de un capítulo, «Entre episodio y novela (corta): Cervantes frente a su género dilecto», que persigue como propósito realizar una visión de conjunto, desde *La Galatea* hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de la relación de Cervantes con el relato breve, a fin de situar los de la novela pastoril como punto de partida del cultivo de un género que habría de ser no solo su preferido, sino también el único que ejercitaría de principio a fin en su trayectoria como escritor y que aun proyectaría más allá de su última obra publicada.

El segundo apartado, «La arquitectura narrativa de *La Galatea*», se compone igualmente de un único capítulo, «Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*», que, en buena medida, compendia una parte significativa de los objetivos fundamentales del conjunto, cuales son redibujar la habitual disposición narrativa

de la novela en torno a dos partes completamente asimétricas, por un lado los cinco primeros libros y, por otro, el sexto y último, al arrimo tanto de la relación de la materia interpolada con el relato de base y de la función que se les asigna en ella, como del desarrollo temporal interno de los acontecimientos medulares.

El tercer apartado, centrado en «La historia principal de *La Galatea*», que consta asimismo de un capítulo único, «El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*», aborda la posibilidad de que la exitosa refundición de Garci Rodríguez de Montalvo sirviera a Cervantes como fuente de inspiración para la recreación de la trama principal de su primera obra impresa. Ocurre que los amores de Elicio y Galatea, en su desarrollo, no en su planteamiento, que sigue los de la pareja protagonista de *La Diana* de Jorge Montemayor, se asemejan bastante a los de Amadís y Oriana. Esta eventualidad, además de los parecidos entre las dos historias, se ve reforzada por la estrecha vinculación que se produce entre los dos modos narrativos de mayor difusión del Siglo de Oro español: los libros de caballerías y la novela pastoril, así como por el conocimiento exhaustivo que Cervantes poseía del *Amadís de Gaula*.

El cuarto apartado, «Los episodios de *La Galatea*», compuesto por seis capítulos, es el más extenso del libro. Como el resto de novelas pastoriles españolas y aun de las narraciones en prosa de largo aliento del Siglo de Oro, *La Galatea* se caracteriza por estar conformada, desde una perspectiva estructural, por dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados. Ellos son cuatro: el de Lisandro y Leonida; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio; el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, y el de Rosaura, Grisaldo y Artandro. Pues bien, este apartado tiene el designio principal de ofrecer un pormenorizado análisis, tanto temática como formalmente, de los cuatro, antecedido por una sucinta introducción y seguido por unas conclusiones generales.

Es importante destacar que, en líneas generales, hemos dejado los artículos tal cual han aparecido publicados o han sido redactados, sin más modificaciones que las necesarias, encaminadas primordialmente a unificar criterios tipográficos y de citación, y sin apenas actualizaciones bibliográficas, salvo uno de ellos, «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*», titulado ahora «El episodio de Timbrio y Silerio, los “dos amigos” de *La Galatea*», que ha sido ligeramente remozado. Y lo hemos hecho así para respetar la esencia, los condicionamientos y las perspectivas con que fueron pergeñados en su momento, aun cuando ahora se integren en un todo consonante y armónico; e igualmente, con la esperanza y el deseo de que a través de su lectura se pueda colegir nuestra evolución crítica y analítica.

* * *

Este libro, como reza el epígrafe, quiere rendir un homenaje, un tributo, a mi madre, Ángela Sánchez López, que ha sido víctima de la pandemia que nos azota de la COVID-19. Pero quisiera dedicárselo asimismo a mi querido maestro, Antonio Rey Hazas, jubilado prematuramente por cuestiones de salud; mi dedicación a Cervantes y, en general, a la literatura española del Siglo de Oro se debe, en parte, a su magisterio y a su labor investigadora tanto como a su amistad y a la confianza que siempre ha depositado en mí. Quisiera agradecer, por último, a mi compañera y amiga Cristina Castillo Martínez, reputada autoridad en la novela pastoril y en la prosa de imaginación de los siglos XVI y XVII, que haya tenido la amabilidad de escribir el prólogo, que enriquece notablemente el libro, y a Luis Gómez Canseco, honor de la filología hispánica, por la atenta lectura de este y sus sabias indicaciones.

INTRODUCCIÓN

ENTRE EPISODIO Y NOVELA (CORTA): CERVANTES FRENTE A SU GÉNERO DILECTO

La novela corta española del siglo XVI, que experimentó un desarrollo paulatino pero ininterrumpido desde el comienzo de la impresión de libros de entretenimiento en los años finales de la década de 1480, se propaló, ora manuscrita, ora estampada, de tres maneras distintas: de forma aislada o exenta, agrupada en libros de cuentos con o sin marco e integrada, en calidad de relato de segundo grado, en cuerpos mayores, ya sean textos en prosa de imaginación extensos u otros discursos afines como tratados, misceláneas, diálogos, etc.¹

La primera, conforme al tamaño de los textos, a los costes de producción del libro impreso y a su regulación a partir de la pragmática promulgada por Felipe II en 1558, constituyó la vía menos fértil. No obstante, así se dieron a conocer dos de los hitos señeros de la narración breve del periodo: el *Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1553, la edición más antigua conocida)² y la denominada versión crónica del

1. Sobre la novela corta española, véanse Menéndez y Pelayo (2008, II: 5-207), González de Amezúa y Mayo (1982), Pabst (1972), Krömer (1979), Laspéras (1987 y 1999), Rabell (2003), Pedrosa (2008), Núñez Rivera (2013), Muñoz Sánchez (2016 y 2018c).

2. Resulta sorprendente que el *Lazarillo* no se catalogue nunca como uno de los hitos de la novela corta española del siglo XVI, cuando, en esencia, cumple todos los requisitos –dimensión; exposición centrada, sin adherencias, de un caso; silencios y blancos narrativos que sugieren sin mostrar– para serlo; al punto de que si formara parte, pongamos, de las *Novelas ejemplares*, nadie dudaría de su adscripción genérica, como no se hace con ninguno de los «doce cuentos» que conforman la colección cervantina. De hecho, su tamaño no es mayor que el de *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El coloquio de los perros*, así como el de otros representantes preclaros del género, como los cuentos VI («De cómo una princesa italiana fue cautiva por un cosario africano y ella cautivó con su hermosura un gentil mozo español que padeció por ella muchas fatigas») y VIII («De cómo por la maldad de un traidor un rey y un fiel vasallo suyo padecieron muchas fatigas y trabajos») de las *Novelas* de Pedro de Salazar, la *Historia de Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán o *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega.

Abencerraje y la hermosa Jarifa, que se publicó con el título *Parte de la crónica del inclito Infante don Fernando que ganó Antequera* (Toledo, 1561). En la segunda mitad del siglo todo apunta a que las novelas cortas independientes corrieron preferentemente manuscritas, como las versiones del código de Porras de la Cámara, confeccionado entre 1600 y 1609, de *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La tía fingida*, como el *Diálogo intitulado el Capón* (1597) de Narváez de Vellilla y como se infiere tanto del librito de memorias de un forzado, en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), en que figura un traslado del cuento de Bonifacio y Dorotea, como de la maletilla vieja que custodia el ventero Juan Palomeque, en *El ingenioso hidalgo* (Madrid, 1605), que, entre otros textos escritos a mano de buena letra, contiene la *Novela del curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*. La segunda, que alcanzará su apogeo en el siglo XVII, conoció sus primeras tentativas y ensayos entre 1560 y 1580 con la primera parte inédita de las *Novelas* del historiador Pedro de Salazar (c. 1563-1565), *El Patrañuelo* (Valencia, 1567) del librero valenciano Joan Timoneda y las *Novelas en verso* (entre 1570 y 1580) del licenciado Cristóbal de Tamariz, que tampoco pasaron del manuscrito al impreso.

La tercera fue con mucho la más fecunda, la más cultivada. Ello se debió a la suplantación, en el tránsito de la tradición medieval a la renacentista, de la técnica compositiva del entrelazamiento por otra que consiste en la conformación de dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal y los episodios intercalados, en el que el primero hace de hilo conductor y de soporte estructural del segundo. Esta nueva modalidad de construcción, atendida a la noción renacentista de que la variedad es fuente de verdad y de belleza, será respaldada por el auge que experimenta la teoría de la literatura, principalmente en Italia, orientada en la traducción, interpretación y discusión de la *Poética* de Aristóteles, por cuanto uno de sus principios básicos es el de la variedad en la unidad; un axioma que prescribe la introducción de una serie de digresiones narrativas sobre la fábula, con el propósito, además de imprimir ornato y grandiosidad a la historia, de procurar el deleite del receptor a través de una miscelánea de acciones y de personajes. E igualmente, sancionada por la exhumación y difusión de una serie de obras del legado clásico confeccionadas según los parámetros de tal aserto poético, como *El asno de oro*, de Apuleyo; el *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y la *Historia etiópica*, de Heliodoro. Piénsese, por ejemplo, en los relatos de Falquetto y Cíngar interpolados en el *Baldo* (Sevilla, 1542); en las historias de Narcisiana y Altayes y de Casiano, Falanges y Belesinda con que adereza la trama de *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia, 1552) Núñez de

Reinoso; en los numerosos cuentos que alberga el diálogo lucianesco inédito *El Cróton* (c. 1555), de Cristóbal de Villalón; en los episodios novelescos coordinados de Selvagia, Felismena, Belisa, Amarílida y Filemón y Duarda y Danteo, en *La Diana* (Valencia, 1559), de Jorge de Montemayor, a los que se agrega, en la edición vallisoletana de 1561-1562, el *Abencerraje pastoril*, novela que aparecerá publicada, en una flamante versión, al lado del cuento sentimental *Ausencia y soledad de amor*, en el misceláneo *Inventario* (Medina del Campo, 1565), de Antonio de Villegas; en los relatos interpolados de Stela, Crimene, Delicio y Partenio y de Sagastes, Disteo y Dardanea de *Los ocho libros de la segunda parte de La Diana* (Valencia, 1563), de Alonso Pérez; en las historias laterales de Alcida y Marcelio, de Ismenia y Montano y de Polidoro y Clenarda de *La Diana enamorada* (Valencia, 1564), de Gaspar Gil Polo; en los cuantiosos relatos que salpican las fábulas de *La selva de aventuras* (Barcelona, 1565; Alcalá de Henares, 1582-1583), de Jerónimo de Contreras, y de *El pastor de Filida* (Madrid, 1582), de Luis Gálvez de Montalvo; o, por fin, en la *Novela del gran Soldán* que incluye Lucas Gracián Dantisco en el *Galateo español* (Tarragona, 1593).

La trayectoria de Cervantes como escritor de narraciones breves está eminentemente enraizada en esta tercera vía, puesto que, para él, como para buena parte de los escritores de su tiempo —el caso de Mateo Alemán es conspicuo—, la novela corta estaba ligada a una narración mayor o fábula que la englobara y le diera sentido; es decir, en principio, y aun cuando estuviera enfrascado en su hechura, no parece entender el concepto de novela como una entidad genérica autónoma en sí misma. El viaje a las *Novelas ejemplares* arranca, por consiguiente, de la prosa de ficción extensa, que es asimismo la que le proporciona su forma.

Cervantes comenzó a cultivar el relato corto a su regreso del cautiverio argelino y su afincamiento en Madrid a comienzos de 1581.³ Así lo certifican los

3. Geoffrey L. Stagg (1994) defiende la hipótesis de que una parte significativa de *La Galatea*, prácticamente los libros I-III completos y quizá parte del IV, fueron compuestos por Cervantes en los últimos años de la década de 1560, cuando contaba apenas con veinte años, y el resto, así como un repaso general, entre 1581 y 1583. No solo no queda el más mínimo vestigio de que así fuera, puesto que no consta que ningún poema ni fragmento en prosa de los libros I-IV tuviera circulación de manera independiente —manuscrita o impresa— antes de la publicación del texto en 1585, sino que los únicos testimonios literarios que se conservan de Cervantes antes de su marcha a Italia en 1569 (cinco composiciones poéticas de circunstancias de conmemoración áulica: un soneto al nacimiento de la infanta Catalina Micaela, acaecido el 10 de octubre de 1567, y un soneto fúnebre, cuatro redondillas, una copla en redondillas y una elegía dedicada al cardenal Diego de Espinosa compuestas para las exequias de Isabel de Valois en 1568) permiten pensar que la práctica literaria era para él antes un medio para alcanzar un puesto de letrado en la corte (escribano, secretario, ayuda de cámara, etc.) que

cuatro episodios novelescos que interpola en la trama pastoril de *La Galatea*, que estaba lista para ir a la oficina a finales de 1583, aunque al cabo no saliera en letra de molde, habiendo sido aprobada en 1584 por Lucas Gracián Dantisco, hasta febrero de 1585, en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, a costa de Blas de Robles.⁴ Ellos son: el de Lisandro y Leonida, novela trágica a la manera de Bandello, cuyo argumento, basado en un caso de amor entre miembros de dos familias políticamente enemistadas, podría derivar remotamente de la II,9 de sus *Novelle*, la misma que, a través de versiones intermedias, sirvió de fundamento a Shakespeare para la conformación de *Romeo and Juliet* y a Lope de Vega para *Castelvines y Monteses*; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, relato aldeano-pastoril preñado de reminiscencias clásicas que pivota alrededor del cruce amoroso de dos parejas de gemelos o sosias y que, en última instancia, remite al *Menechmos* de Plauto, del que proviene igualmente *The Comedy of Errors* de Shakespeare; el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, novela de aventuras de corte griego que recrea el cuento de origen oriental de «los dos amigos», la cual fue un referente intertextual de *La boda entre dos maridos* de Lope de Vega; y el de Rosaura, Artandro y Grisaldo, relato caballeresco-sentimental de ambientación contemporánea. Habida cuenta del final abierto de *La Galatea*, que se presenta como *Primera parte* y cuya prosecución Cervantes no cesó de prometer aun en su lecho de muerte, los episodios de Teolinda y de Rosaura están inconclusos, o lo parecen, ya que arriban a un punto de su desarrollo que admite la terminación trunca.⁵

Como quiera que sea, cabe preguntarse si alguno de los episodios, singularmente el de Lisandro, que se dispone como una inserción en bloque, o los cuatro fueron concebidos de forma exenta y solo después ataviados para agregarse a la pastoral en marcha o si por el contrario fueron proyectados desde el principio como

las primicias de un escritor en ciernes. De hecho, estos poemas pudieron ser su carta de presentación para asistir a la academia literaria que, sufragada, primero, por el duque de Alba y, después, por el cardenal Espinosa, se celebraba en la «alcobilla» del alcázar del príncipe Carlos, en donde, además de conocer a Diego Hurtado de Mendoza, trabó amistad con poetas como Pedro Laínez, Francisco de Figueroa y Gálvez de Montalvo, con los que mantendría una estrecha relación, sobre todo a partir de su regreso del cautiverio en Argel. A ella pudo asistir asimismo el nuncio papal Giulio Acquaviva d'Aragona entre septiembre y diciembre de 1568.

4. Sobre la historia del texto y la demora de un año y medio entre la finalización y la impresión, véase Juan Montero (2010).

5. Sobre la estructura de *La Galatea* y la articulación de los cuatro episodios novelescos, véanse, entre otros, López Estrada (1948), Sabor de Cortázar (1971), Avallé-Arce (1974: 229-249), Rhodes, (1989), Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1996: XIII-XXVI), Muñoz Sánchez (2003a y 2003b), Güntert (2007: 25-52), Baquero Escudero (2013: 51-63).

aderezo indispensable de la narración de base. Resulta de todo punto imposible ofrecer una respuesta plenamente satisfactoria, por cuanto, al no haberse conservando el epistolario, los apuntes y papeles de trabajo de Cervantes, ni tampoco los borradores y originales de imprenta de ninguno de sus textos impresos, carecemos de la información necesaria que nos ilumine fehacientemente. Nuestra impresión personal, que no deja de ser una conjetura o hipótesis más o menos verosímil, es que *La Galatea*, conforme al ponderado diseño constructivo que exhibe la distribución de los episodios en la trama enmarcados por los amores de Elicio, Erastro y Galatea y dispuestos en torno al eje medular de las bodas de Daranio y Silveria, y conforme al ejercicio de experimentación literaria al que somete Cervantes el modo pastoril, tensado al límite desde el comienzo al mostrar el asesinato de Carino a manos de Lisandro en el plano básico de los acontecimientos generales, fue ideada *grosso modo* tal cual la conocemos.

En el periodo que media entre finales de 1586 y 1601, Cervantes dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a los oficios de comisario de abastos y recaudador de impuestos atrasados para la Hacienda Real en los caminos de Castilla la Nueva y las tierras de Andalucía. Abandonó la carrera teatral que había emprendido años atrás en los corrales madrileños y la publicidad de la imprenta, pero no dejó de ejercitar la pluma en los ratos libres y las horas muertas de su ocupación: escribió dos o tres comedias nuevas –*La casa de los Celos y selvas de Ardenia*, entre 1595 y 1600; una posible versión preliminar de *El rufián dichoso*, antes de 1600, y *Los baños de Argel*, hacia 1601-1602–, varios entremeses⁶ y algunas novelas cortas. De estas, ¿cuáles? No los sabemos con certeza; probablemente uno o dos de los episodios que entrecruzan las aventuras de don Quijote y Sancho en *El ingenioso hidalgo* y quizá algunas de las más antiguas de las *Novelas ejemplares*. Siempre se ha sostenido que la *Historia del capitán cautivo*, cuya acción en presente se ubica en 1589, momento en que Rui Pérez cuenta su singladura a la comitiva de personajes reunidos en la venta de Juan Palomeque, hubo de ser redactada no más allá de esa data, tal vez en

6. Agustín de la Granja (1998) opina que los seis entremeses de Cervantes escritos en prosa –*El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*– podrían haber sido confeccionados y pensados para la escena en este periodo, concretamente en torno a la estancia en la cárcel de Sevilla en 1597, y que luego, con vistas a su publicación, en 1611 o 1612, los retocaría hasta conferirles su forma final. Su propuesta, a contracorriente del dictamen mayoritario de la crítica, que los ubica a partir de 1606-1607, resulta difícil de aceptar, por lo menos para los seis casos, pero coadyuvaría a explicar el empleo sistemático de técnicas dramáticas entremesiles por Cervantes en el cambio del siglo tanto en *El ingenioso hidalgo* como en algunas de las *Novelas ejemplares*.

1590; una cosa, desde luego, no comporta la otra, pues por esa regla los libros I y II del *Persiles y Sigismunda* tendrían que haber sido escritos por Cervantes cuando era todavía un niño o *El amante liberal* a seguida de la toma de Chipre por la flota turca de Selim II, sultán de la Sublime Puerta, el 9 de septiembre de 1570; sin embargo, tiene todos los visos de haber sido compuesta como un texto independiente, por lo que su redacción debería situarse en el interregno que va de 1590 a 1599-1600, en que pone mano sobre la obra de la primera parte del *Quijote*.

Lo mismo se puede aventurar con la escritura de *El curioso impertinente*, acaecida probablemente en una fecha próxima a 1600. No se puede descartar tampoco la eventualidad de que las historias de Marcela, de Cardenio y Dorotea, de don Luis y doña Clara y de la bella Leandra hubieran sido pergeñadas al margen del *Ingenioso hidalgo*, aunque todo apunta a que fueron concebidas *ad hoc*. Entre 1600 y 1609, años que segmentan la conformación del manuscrito de Porras de la Cámara, que quizá se podría estrechar a 1604-1606, Cervantes dio forma a las versiones primigenias de *Rinconete y Cortadillo*, que es una contrafacción paródico-burlesca de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, a la vez que un tributo al *Lazarillo*, en la que se armoniza la jácara con la novela picaresca, y de *El celoso extremeño*, novela tragicómica a la italiana íntimamente relacionada con *El curioso impertinente*, que subvierte las *novelle* de adulterio y de escarmiento del marido celoso; también a *La tía fingida*, si es que es de autoría suya, que es una novela prostibularia de ambientación universitaria y, por ende, urbana, en la tradición de *La Celestina* y *La Lozana andaluza*. Las tres novelas, como sabemos, tuvieron vida propia autónoma.

En el filo de los siglos XVI y XVII Cervantes era, pues, un dramaturgo retirado de las tablas que aún escribe teatro de cuando en cuando y un *novelliere* en activo. Tal vez, como su máscara autorial dice en el prólogo, engendró, en la cárcel Real de Sevilla, en la que fue preso por orden del juez Vallejo a finales de septiembre de 1597, hasta mediados de abril de 1598, la idea de un texto protagonizado por un viejo hidalgo de aldea ocioso que pierde el juicio por la lectura tan intensa como masiva de libros de caballerías; la cual le servía para novelizar (y desarticular) el debate de la preceptiva neoaristotélica a propósito de la dialéctica entre *historia* y *poesía*, en tanto en cuanto la mente desquiciada de su protagonista consideraba verdadero –histórico– lo que no era sino verosímil –poético–: la ficción de los libros de caballerías. El proyecto hubo de ir madurando desde el comienzo en la mente de Cervantes como un libro largo, en virtud de la extensión habitual de los imponentes infolios caballerescos que ridiculizaba a la par que homenajeaba, que rondaban entre doscientos y trescientos folios de media, y de los modelos con los que factiblemente operaba, sobre todo el *Orlando furioso*, de Ariosto. Desde

el punto de vista estructural, la trama medular del *Ingenioso hidalgo* se cimenta, en efecto, sobre el principio vertebrador del viaje, el constante deambular errante del caballero en el perseguimiento de honra y prez, que posibilita, conforme a las contingencias del azar y a los incidentes propios del camino, el surgimiento de la peripecia y el encuentro con personajes de todo tipo y condición, y que es lo que le imprime esa índole episódica a la narración; si bien, la trabazón de las distintas aventuras es bastante sólida por cuanto hay una evolución en su tratamiento, en el comportamiento de la realidad y las diferentes perspectivas narrativas de presentarla y en la conducta y modo de afrontarla de un héroe que actúa o hace lo mismo que reflexiona, piensa y habla. E igualmente, sobre el lugar del reposo y descanso del caballero andante: el espacio social de la corte y el castillo, en donde practica la *cortezia*, el *fino amor* y el juego del torneo, subrogado transparentemente a la baja por las ventas del ventero socarrón (II-III) y de Juan Palomeque el Zurdo (XVI-XVII, XXVI-XXVII Y XXXII-XLVII), y el espacio solitario del bosque o la floresta, representado por Sierra Morena (XXIII-XXX). Pero el estímulo, el espaldarazo final lo constituyó el clamoroso éxito de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, un volumen en cuarto de 256 folios, impreso en Madrid, en casa del licenciado Várez de Castro, en 1599, que le daba la pauta de una ficción cómica en prosa de aire realista, multiforme, pluritemática y de variedad tan enciclopédica como heterogénea. A su arrimo, traza Cervantes los dos magistrales pasos del *Ingenioso hidalgo* en que lo caballeresco se confronta irónicamente con lo picaresco, a saber: la conversación que mantiene el ventero que arma caballero a don Quijote con su ahijado en la primera salida (III) y el célebre encuentro con la cadena de galeotes en que va preso Ginés de Pasamonte (XXII), y redacta, como acabamos de ver, la versión más antigua de *Rinconete y Cortadillo*, que se menciona en el capítulo XLVII y que probablemente coindice con la del códice de Porras de la Cámara. Con todo, a Cervantes no hubo de entusiasmarle un ápice la alternancia de *consejas* y *consejos*, de narración y admonición, de relato y discurso, que informa la narración primopersonal del pícaro, pese a su sutil imbricación, puesto que a la ficción no le corresponde instruir ni dar lecciones para la vida, y menos aún la mala baba misantrópica y cínica que rezuma contra esa «república de hombres encantados» que es el inmundo mundo. Sea como fuere, a partir de ahí, habida cuenta de la poética en vigor, la trama principal de su obra tenía que entreverarse perentoriamente con episodios novelescos.⁷

7. A pesar del consenso crítico alcanzado últimamente a propósito de la génesis del *Ingenioso hidalgo* como una novela corta, que comprendería íntegra la primera salida de don Quijote

De entre las novelas que tenía escritas, *El curioso impertinente* fue seleccionada para ocupar una posición privilegiada, justo el centro del cuerpo, en deliberado contraste; centrada igualmente en una monomanía del personaje principal cuya razón de ser no es otra que la confusión entre la vida y el ideal, muestra la otra faz de la naturaleza dual de la vida: la alternativa, a la risa y la comedia, del llanto y la tragedia. Tal era la lección estética que Cervantes había aprendido en su atenta lectura de *El asno de oro*, novela mixta, entre fantástica y cómico-realista, que en el núcleo contiene, como relato dentro del relato, el cuento de hadas de Cupido y Psique, que espejea en Psique la trayectoria de Lucio-asno; tal era el puesto que ocupaba el *Abencerraje* en *La Diana* de Montemayor que él había paladeado: al final del libro IV, el centro de la narración, en el palacio de la sabia Felicia, puesto en boca de Felismena como el único metarrelato no verdadero sino ficcional, fraccionando ponderada y equilibradamente las interpolaciones coordinadas de los tres primeros libros –la de Selvagia (libro I), la de Felismena (libro II) y la primera parte de la de Belisa y Arsileo (libro III)– de las de los tres últimos –la segunda parte del episodio de Belisa Arsileo (libro V), la de Amarílida y Filemón (libro VI), la inconclusa de Duarda y Danteo y el desenlace de la de Felismena (libro VII)–. A continuación eligió la *Historia del capitán cautivo*, que no solo refiere el caso de un genuino militar de los tiempos modernos en contraposición del anacrónico caballero andante medieval que representa don Quijote, sino que además la biografía de Rui Pérez de Viedma dibuja un recorrido zigzagueante entre la *historia* y la *poesía*, ya que comienza apegada al cuento tradicional, para deslizarse hacia la *historia* y terminar declinando a la *poesía*, mezclando y confundiendo modos de discurso como haría en breve en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*. Los otros cuatro episodios, escritos probablemente para la ocasión, se entretejen en emula-

(capítulos I-VI, aunque hay quienes la alargan hasta el VIII), pensamos que el texto fue concebido desde el principio como una narración extensa aderezada de episodios novelescos. Recordemos ahora las, a nuestro juicio, certeras palabras de Edward C. Riley (2000, 92-93): «Desde 1900, por lo menos, se ha creído comúnmente que Cervantes empezó su libro pensando en escribir una novela corta. La brevedad de la primera salida de don Quijote, sin Sancho, sugirió sin duda esta idea. Pero si Cervantes empezó la obra con esa intención y cambió de propósito al ver las posibilidades que se le abrían, llevó a cabo su cometido tan bien que es difícil imaginar lo que habría podido ser la historia original y, concretamente, cómo habría terminado. En nuestra novela el Caballero acude a su hogar para equiparse tal como le aconsejó el ventero, y no ha dado ni un paso hacia la recuperación del juicio». Exactamente lo mismo sostiene Canavaggio (2014: 40-41); véanse también Moner (1993) y Close (2007: 58, n. 57; 2019: 58-70). Por el contrario, véanse Rey Hazas y Mariano de la Campa (2006: 13-76), García López (2015: 145-185) y Pontón Gijón (2015).

ción directa de los modos de engarce ensayados en *La Galatea*. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, llevado a término entre 1600-1601 y 1604, se presenta como una obra abierta y variada desde una perspectiva estructural, en la que las aventuras de don Quijote y Sancho se erigen en el sostén de seis episodios, seis novelas, de variable extensión y grados de solapamiento.⁸

La ficción breve, durante los siglos XVI y XVII, no conoció un término unívoco ni una delimitación diáfana entre sus distintas formas. Nombres como *cuento*, *conseja*, *fábula*, *historia*, *crónica*, *patraña*, *ficción*, *fingida traza*, *caso*, *maravaiilla*, se utilizaron frecuentemente como si fueran equivalentes entre sí y sinónimos del neologismo *novela*.⁹ Es en el transcurso del *Ingenioso hidalgo* cuando Cervantes lo emplea por primera vez, y lo hace en trece ocasiones: once para catalogar *El curioso impertinente* y dos para *Rinconete y Cortadillo*.¹⁰ Como sinónimo de *cuento* constará en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Novelas ejemplares*, al decir que «le envió... doce cuentos» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 21); si bien, esta será la única ocasión en que hay indeterminación genérica o vaguedad terminológica en las *Ejemplares*: en todas las demás ocasiones Cervantes usará *novela*. Es discreto señalar que serán además las *Novelas ejemplares* el primer libro de cuentos o la primera colección de narraciones breves española en portar el término en el título. Después, únicamente volverá a utilizar *novela* en los capítulos III y XLIV del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* para designar a *El curioso impertinente* y

8. De entre los abundantes estudios dedicados a la estructura del *Ingenioso hidalgo*, véanse Togeby (1991), Orozco Díaz (1992: 173-211 y *passim*), Neuschäfer (1999: 49-96), Riley (2000: 92-109), Muñoz Sánchez (2000), Zimic (2003: 15-197), Rey Hazas (2013), Baquero Escudero (2013: 70-110).

9. Sobre su introducción en el léxico castellano, precedente del italiano, por el Marqués de Santillana, en la *Comedieta de Ponça* (c. 1436), y Juan Rodríguez de Padrón, en el *Triunfo de las donas* (1438-1441) y en el *Siervo libre de amor* (1439), y su evolución hasta las *Novelas ejemplares*, véanse González Ramírez (2013 y 2017) y, desde otro ángulo, Muñoz Sánchez (2018c: 255-264).

10. «Sacolos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*... Cierta que no me parece mal el título de esta novela... Si la novela me contenta... Que la novela comienza desta manera» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXII, 410-411). «*Donde se cuenta la novela del "Curioso impertinente"*» (I, XXXIII, 411). «*Donde se prosigue la novela del "Curioso impertinente"*» (I, XXXIII, 433). «*Donde se da fin a la novela del "Curioso impertinente"*». Poco más quedaba de leer de la novela... Sosegados todos, el cura quiso acabar de leer la novela... Bien —dijo el cura— me parece esta novela» (I, XXXV, 454, 458 y 463). «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos, que pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde se entendió ser alguna novela» (I, XLVII, 593).

*El capitán cautivo*¹¹ y diferenciarlas, por el modo de engarce, del resto de episodios novelescos de la primera parte, como veremos un poco más adelante.

En los años que rodean la publicación de la primera parte del *Quijote* y que pasa en Valladolid, el «hombre que escribe e trata de negocios», como lo define su hermana Andrea en su deposición del 30 de junio de 1605 en el Proceso Ezpeleta, siguió cultivando su género favorito. De entonces debe de ser con un alto grado de verosimilitud la composición de *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros* y, tal vez, *La gitanilla*, al menos en primeras versiones, por cuanto todas ellas presuponen la Corte en la ciudad de Castilla la Vieja, dan cuenta de sucesos de primera magnitud acaecidos en ella durante su capitalidad o apuntan al *Guzmán de Alfarache*, ya reunidas las dos partes, tras la publicación de la *Atalaya de la vida humana*, en Lisboa, a finales de 1604. De entonces debe de ser la reflexión de Cervantes sobre su arte de hacer novelas que marca un antes y un después entre *La Galatea* y *El ingenioso hidalgo*, por un lado, y las *Novelas ejemplares*, *El ingenioso caballero* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por el otro, a propósito del principio poético de la variedad en la unidad. De entonces debe de ser la ideación del proyecto editorial y comercial de publicaciones en cadena que Cervantes acometerá en los años subsiguientes, auspiciada por la formidable acogida de la primera parte del *Quijote*, que le abre definitivamente las puertas de las oficinas tipográficas madrileñas, y que se señala en la destreza con que elabora una tupida red de anticipaciones que consigna en los prólogos y las epístolas dedicatorias de los libros que año a año va dando a las prensas.

La racionalización de la reorientación morfológica que experimenta su prosa de imaginación la ofrece Cervantes en los capítulos III y XLIV de *El ingenioso caballero*.¹² En ellos, por boca de Sansón Carrasco y por «un modo de queja» que tuvo Cide Hamete Benengeli de sí mismo, se enjuicia la inserción de la «novela intitulada» *El curioso impertinente* y de la *Historia del capitán cautivo* en el *Ingenioso hidalgo*, sobre la base de su frágil unión con la fábula, puesto «que están como separadas

11. Resulta llamativa la denominación como tal del relato del capitán Rui Pérez de Viedma, por cuanto en su contexto es designado en tres ocasiones «cuento» (*Don Quijote*, I, XXXVIII, 492; XL, 504; XLII, 540) y en una «extraño suceso» (I, XLII, 540). Pero sucede que Cervantes emplea la palabra «novela», en *El ingenioso hidalgo*, para designar exclusivamente a una narración escrita, y «cuento», «historia», «suceso» o «caso», para una narración oral, tal y como acaece con las relaciones primopersonales episódicas verdaderas del cabrero Pedro acerca de Marcela y Grisóstomo (I, XII), de Cardenio (I, XXIV y XXVII), de Dorotea (I, XXVIII), de Clara de Viedma (I, XLIII) y del cabrero Eugenio sobre la bella Leandra (I, LI).

12. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, II, III, 710 y II, XLIII, 1069-1070.

de la historia», de su excesiva extensión y del hecho de que el lector, llevado «de la atención que piden las hazañas de don Quijote y Sancho», no repare en «su gala y artificio». De resultas, Cervantes decide no volver a «injerir novelas sueltas ni pegadizas» en cuerpos mayores, sino darlas a conocer «por sí solas», libres de ataduras, en un volumen independiente que denominará *Novelas ejemplares*. Mientras que en sus textos de ficción en prosa de largo aliento solo interpolará «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». Y, justamente, hará lo que dice: tanto en la segunda parte del *Quijote* como en la *Historia septentrional* ya no encontramos, como complemento diegético, metaficciones ni novelas yuxtapuestas, sino episodios novelescos coordinados, de extensión limitada, iniciados *in medias* o *in extremas res* y tendentes a presentar una ponderada factura entre narración pretérita y acción presente, aunque no desaparezcan del todo las narraciones en bloque siempre y cuando sean breves, al modo del episodio de la bella Leandra (*Don Quijote*, I, LI), cuya inclusión, que Cervantes no cuestiona, forma parte de los «casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse». La diferencia entre un texto y otro estriba en que, mientras que en el *Ingenioso caballero*, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de narraciones adventicias, se inclina hacia la unidad y la coherencia narrativa, en el *Persiles y Sigismunda* apuesta por la variedad, la libertad creadora y la flexibilidad estructural que acarrea la conjugación experimental de la moderna épica amorosa en prosa con el relato breve.

Es muy importante dejar claro que el hecho de que Cervantes discrimine entre las novelas y los episodios en función de su mayor o menor vinculación formal con la narración de base y de su extensión no significa que los episodios no sean también novelas, como se desprende de este fragmento:

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 deste 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 (Cervantes, *Don Quijote*, II, XLVIII, 1070; la cursiva es nuestra).

A su vuelta definitiva a Madrid, acaecida casi seguro en 1606, Cervantes redactaría *El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*, las cuales habrían de formar parte del volumen de

novelas cortas que tendría listo para presentar al Consejo a finales de la primavera-verano de 1612; aunque no se puede desechar la posibilidad de que alguna de ellas pudiera haber sido escrita con anterioridad. Por esos mismos años, 1607, 1608 o 1609, hubo de comenzar la prolongación del *Quijote*, de principiar la conformación del *Persiles y Sigismunda* y de reanudar infructuosamente su labor profesional de dramaturgo. ¿Fueron los episodios novelescos del *Ingenioso caballero* y de la *Historia septentrional* concebidos para cada texto o tendría algunos ya compuestos que solamente precisarían ser retocados para su inserción? Aunque no podemos responder con certidumbre por la carencia de soporte documental, todo parece indicar que hubieron de darse ambas situaciones, por lo que Cervantes dispondría de un ramillete de relatos breves, aparte de los que incluiría en las *Ejemplares*, engendrados aisladamente. Así se deduce, por un lado, del viraje estructural que experimenta *El ingenioso caballero* del capítulo LIX en adelante, que comporta el encaje de los relatos de Claudia Jerónima y de Ana Félix de espaldas a don Quijote y Sancho, como consecuencia de la salida a la luz, en Tarragona, en 1614, del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda; y, por el otro, de la descompensación textual que exhibe el libro IV del *Persiles y Sigismunda* respecto de los otros tres, que en parte estriba en la ausencia de unas interpolaciones que tal vez habría agregado de haber tenido tiempo suficiente para ello.

El acta de nacimiento de las *Novelas ejemplares* debe situarse, por consiguiente, a continuación de la publicación del *Ingenioso hidalgo* y en paralelo con la decisión de su prosecución. Así, por lo menos, quiso Cervantes que lo entendiéramos al ligar la peculiar morfología de la colección con la del *Ingenioso caballero*. Es de suponer que, entre 1610 y 1612, seleccionó, de entre los relatos cortos que tenía escritos, los doce más largos y, por ende, los menos apropiados para integrarse en un cuerpo mayor, aunque algunos episodios posteriores, como los de Feliciano de la Voz y Ortel Banedre del *Persiles y Sigismunda*, podrían haber tenido cabida en el volumen sin dificultad. Y los sometió a un concienzudo trabajo de revisión, de lima y pulimento, o de reescritura a fin de aclimatarlos a las necesidades e intereses estéticos, ideológicos y comerciales del momento. Ellos son: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. La amalgama de géneros y modos a que responden es extraordinaria, puesto que están compendiados la novela griega y la latina, las fábulas milesias, los diálogos lucianescos, la sátira filo-

sófica, la *novella* italiana, la *nouvelle* francesa, la tradición popular, las anécdotas, los chascarrillos, los apotegmas, las facecias, los coloquios erasmistas, la ficción caballeresca, la sentimental, la pastoril, la celestinesca, la picaresca, la morisca, la de amor y aventuras, el *somnium*, la comedia y el entremés.

La resolución de presentar las novelas sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, a excepción de la bilogía *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, que conforman una unidad formal, y cuya razón de ser había estribado en su supresión de una ficción en prosa de largo recorrido, o sea en su substracción de un marco, significaba una auténtica revolución que chocaba literalmente con la tradición codificada por Boccaccio en el *Decamerón*. Sin embargo, no era un salto al vacío; antes bien, contaba con la sanción de un referente clásico de primera magnitud en la época, los *Diálogos* y *Relatos* de Luciano de Samósata, que tanta huella imprimieron en su obra, en general, y en las *Novelas ejemplares*, en particular. También con las *Novelle* (1554, 1573) de Matteo Bandello, con *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda, y con algunas de las translaciones de los *novellieri* al castellano: sin apenas *cornice* se tradujo y se publicó el *Decamerón*, en Sevilla, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, en 1496, y, claro está, la versión indirecta del francés de Vicente de Millis de catorce relatos de las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas del Bandello Veronés*, impresas en Salamanca, por Pedro Lasso para de Juan de Millis, en 1589.¹³ A ellos cabe añadir el comienzo de la publicación de las *Partes de comedias*, de Lope de Vega, en 1604, por cuanto son doce, van sin sutura y, lo más relevante, pertenecen, en tanto que género editorial y conforme a numerosas similitudes, al mismo horizonte de expectativas del receptor, se dirigen y comparten, una vez que pasan de las tablas a la soledad del aposento, el mismo tipo de lector. No en vano, Cervantes no dudará en dar a la estampa las comedias y entremeses nuevos, nunca representados, que tenía escritos, basándose en unos criterios semejantes a los que informan el volumen de novelas, como señala en la «Adjunta al *Parnaso*»: «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan» (Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, 135).

El prólogo al lector que precede al texto de las *Novelas* constituye una vindicación de la ficción como un ejercicio de entretenimiento, un honesto pasatiempo que halla su justificación, frente al discurso teológico, filosófico, histórico y científico, en el tiempo del ocio y el espacio del jardín:

13. Sobre la evolución morfológica del libro de *novelle* desde el *Decamerón* de Boccaccio hasta las *Novelas ejemplares* de Cervantes, véase Muñoz Sánchez (2018*d* y 2018*e*).

Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuevas y se cultivan con curiosidad los jardines (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 18).

Se trata, en efecto, de la reclamación de un estatuto privilegiado para la literatura, para la novela, como ficción, pasatiempo y conocimiento, como una experiencia de goce estético que es a la vez una experiencia moral y cognoscitiva; una *mentira* que esconde una *verdad* no dada, que le corresponde averiguar libremente al lector:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 18).

Sucede que las *Novelas ejemplares* no son sino la punta de lanza de la concepción cervantina de la literatura como un proceso de comunicación a distancia en el que el autor propone y el receptor dispone, en el que el autor presenta una forma que el receptor llena de contenido en un proceso libre de intelección y de interpretación. Así se desprende de la disputa sobre el tipo de discurso al que pertenece *El coloquio de los perros*, que mantienen el alférez Campuzano, su escribidor, y el licenciado Peralta, su avezado lector, que se zanja con el trasvase de la veracidad del texto del primero al segundo: «yo alcanzo el artificio [...] y la invención, y basta» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 623). Por ahí, su extraordinaria modernidad, su portentosa lección estética de futuro.

Después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, aún insertará seis episodios novelescos en *El ingenioso caballero*, que saldría de las prensas madrileñas de Juan de la Cuesta, a cargo de Francisco de Robles, en 1615. A saber: el de las bodas de Camacho, que abunda en la desmitificación de la utopía pastoril, al tiempo que presenta elementos propios del drama de villanos; el de los alcaldes rebuznadores, que enlaza con la tradición folclórica y el pensamiento erasmista acerca de la banalidad de la guerra; el de doña Rodríguez, que comienza como un prototípico caso de honor y deriva hacia la tradición caballeresca; el de los hijos

de don Diego de la Llana, que se afilia a los parámetros de las novelas sentimental y cortesana de cronotopo familiar y contemporáneo; el de Ricote y Ana Félix, relato de actualidad social entremezclado con la ficción helenística, y el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, que es otro relato de actualidad social deudor de la *novella* trágica bandelliana.¹⁴

Y hasta diecisiete en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que se publicaron, póstumamente, en el taller de Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villarroel, en 1617; catorce de ellos de segundo grado: el del español Antonio y su familia, que entrevera elementos del drama de honor, las (auto)biografías de soldados y la novela griega; el del italiano Rutilio, que ostenta rasgos picarescos, celestinescos y de la *novella* de mercaderes a la manera de Boccaccio; el del portugués Manuel de Sosa, que es un relato cortesano-sentimental; el de Mauricio, Transila y Ladislao, que asocia la epopeya clásica y culta italiana en derredor de la mujer viril y de la exposición de una costumbre exótica; el de Taurisa y los dos capitanes, que es un breve relato de amor trágico; el de Renato y Eusebia, que es una ficción cortesano-caballeresca actualizada; el de Feliciano de la Voz, que es un caso de honra típico de la novela corta y del teatro de la época; el de Ortel Banedre y Luisa la talaverana, que es una *novella* al modo cervantino de *El celoso extremeño*; el de Tozuelo y Clementa Cobeña, que es una suerte de entremés de villanos anovelado; el de los falsos cautivos, que aúna elementos de los relatos de cautivos, de la novela picaresca y del entremés de alcaldes rústicos a la manera cervantina de *La elección de los alcaldes de Daganzo*; el de Ambrosia Agustina, que remite al orbe de la novela cortesana y de la comedia de capa y espada; el de Claricia y Domicio, que asocia elementos clásicos, caballerescos y celestinescos; el de Ruperta y Croriano, que es un estupendo pastiche intertextual compuesto por rasgos procedentes de la tradición grecolatina, los libros de caballerías, la épica heroica contemporánea y la novela picaresca, y el de Isabela Castrucho, que sigue el patrón de la *novella* italiana y cervantina de ingenio; y tres de tercer grado, integrados en la extensa narración analéptica de Periandro: el de las dobles bodas de los pescadores, que es una ficción pastoril ideológicamente subversiva; el del rey Leopoldio de Danae, que es un relato cortesano-sentimental, y el de la amazona Sulpicia, que fusiona la épica clásica, los libros de caballerías y la épica culta italiana y española.¹⁵

14. Sobre los episodios de la segunda parte del *Quijote*, véanse Orozco Díaz (1992: 97-119), Riley (2000: 116-130), Zimic (2003: 201-318), Close (2007: 161-186, y 2019: 217-283), Muñoz Sánchez (2013), Baquero Escudero (2003: 110-136).

15. Véanse Zimic (2005), Baquero Escudero (2013: 148-196), Muñoz Sánchez (2018b).

El conjunto, conformado por nada menos que cuarenta y seis relatos breves, configura un corpus rico y variado en cuanto a origen, géneros, extensión, temas, ritmos, procedimientos narrativos y discursivos, hábitat de inolvidables personajes de todo tipo y condición que se muestran demasiado humanos (incluso los que no lo son). Un género dilecto que comenzó a cultivar como mínimo a su regreso del cautiverio argelino, coincidiendo con el momento álgido de la difusión de los *novellieri* en los territorios españoles de la Monarquía Hispánica, y que aun consideraría, más allá del *Persiles*, al proyectar la redacción de *Las semanas del jardín*, cuando ya estaba plenamente consolidado en las letras hispanas. Después de todo, Cervantes constituye el punto de inflexión en la novela corta española entre los siglos XVI y XVII.

Situada en la tradición de la novela pastoril española y en deuda tanto con la *Arcadía* de Jacopo Sannazaro como con la lírica eclógica clásica y moderna, *La Galatea* es un «cercado laberinto» de amor y de poesía y un «lazo» de narraciones. Es, ciertamente, una novela de novelas en la que, sobre un relato primario esencialmente pastoril que oficia de hilo conductor, se suspenden, en ponderado equilibrio, hasta cuatro secundarios, a saber: el de Lisandro y Leonida; el de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio; el de Timbrio y Silerio, y el de Rosaura, Grisaldo y Artandro. «*La Galatea*», una novela de novelas no solo pretende ofrecer una visión renovada de la estructura de la novela pastoril de Cervantes, sino también, y sobre todo, analizar en profundidad los cuatro episodios, haciendo especial hincapié en la función trascendental que desempeñan en el texto.



100 ANYS
fent llibres

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

PUBLICACIONS

PUV