

## TRES CALAS EN EL ARTE DE INTERPOLAR CUENTOS: ALEMÁN, AVELLANEDA Y CERVANTES

Albert A. Sicroff

Para entender y explicar las obras literarias de Cervantes, se han buscado con más frecuencia puntos de referencia muy alejados en el tiempo y en el espacio, que en el ambiente inmediato en que vivió la máxima figura de las letras españolas. Así es que se ha gastado mucha más tinta para trazar posibles reflejos en el *Quijote* de todo lo que contribuyó al desarrollo de la literatura europea —por lo menos desde Aristóteles hasta Erasmo—, que para llamar nuestra atención a aspectos de su obra que parecen reflejar lo escrito por los que eran contemporáneos exactos de Cervantes en España.

Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, y el todavía desconocido Alonso Fernández de Avellaneda en su así llamado *Quijote apócrifo*, son dos de esos escritores que, aunque no del todo descuidados por los cervantistas, todavía no han recibido la atención que merecen para destacar y comentar importantes puntos de contacto que ofrecen sus obras con el *Quijote* de Cervantes. En esta ocasión me limito a comentar, en los pocos minutos de que dispongo, el *Guzmán*, el *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes desde el punto de vista de los procedimientos que siguieron esos autores en insertar cuentos en sus respectivas largas narraciones de las carreras de sus protagonistas. Y el objeto principal de emprender tal comparación es intentar contribuir al aprecio del arte cervantino de interpolar cuentos en su novela. Pues en última instancia el uso que Cervantes hizo de los cuentos que insertó en su obra corresponde a lo esencial del arte novelístico que inventó al componer su historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Para comenzar echemos una ojeada a la obra mayor de Mateo Alemán.<sup>1</sup> Es

---

1. A juzgar por el número de ediciones que tuvo, su *Guzmán de Alfarache* sería una de las obras más leídas durante los años en que Cervantes estaba componiendo la Primera Parte del *Quijote*. Pues, desde la primera publicación del *Guzmán* en 1599 hasta 1605, cuando salió el *Quijote*, hubo más de veinte ediciones de la obra de Alemán. Según la bibliografía que Edmond Cros puso como apéndice a su gran estudio del *Guzmán*, la primera parte de esta obra pasó por veintidós ediciones españolas entre 1599 y 1605, y la segunda parte se publicó cuatro veces entre 1604 y 1605. (Véase su *Protée et le gueux*, París, 1967, 449-451.) Este hecho no permite pensar que un Cervantes «aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de la calle» no tuviera algún conocimiento del libro. En lo que sigue me referiré a los dos tomos de la excelente edición del *Guzmán* de Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1981.

evidente que Alemán tenía la mirada puesta en el *Lazarillo de Tormes* para la creación de su *Guzmán de Alfarache*, lo cual nos ha llevado a considerar su obra como una resurrección del género picaresco inventado por su anónimo antecesor. Pero fueron tan radicales las innovaciones literarias que obró con la «materia prima» que le ofreció el librito anónimo, que parece más acertado entender que Mateo Alemán en realidad inventó una nueva forma literaria que se ha rotulado «novela picaresca».<sup>2</sup> Y, entre las muchas innovaciones con que Alemán transformó radicalmente la estructura literaria relativamente sencilla del *Lazarillo*, encontramos la de insertar cuentos en su larga narración de la vida de *Guzmán*. En efecto, ésta y tantas otras innovaciones suyas no sólo transformaron su así llamado antecedente picaresco, sino que abrieron nuevos caminos para el desarrollo de la literatura española —quizás aun para toda la literatura europea. Pues Mateo Alemán sería el primer autor que interpoló cuentos en una larga narración en prosa para que reflejasen algún aspecto del sentido que tenía la obra en su totalidad. En esto se distinguió de antecesores como Boccaccio y Juan Manuel, quienes habían compuesto libros que abarcaban una variedad de cuentos —o «enxiemplos», en el caso del último— contenidos dentro de los confines de una estructura sencilla que quedó definida desde el principio de la obra. De ahí que libros como el *Decamerón* y *El conde Lucanor* no pasen de ser antologías estrechamente organizadas de cuentos que no tienen un dinamismo interior que los mueva en un desarrollo para que tengan un sentido orgánico de su totalidad. Son obras que no requieren ni reciben ninguna iluminación de las narraciones individuales de que están constituidas.

Muy distinto es el caso del *Guzmán*, en que tenemos interpoladas las historias de Ozmín y Daraja, Dorido y Clorinia, y Bonifacio y Dorotea. Aunque pudieran mantenerse como cuentos independientes de la obra, dentro del contexto de ella sirven para agudizar nuestra conciencia de cómo es el mundo al que el autor ha lanzado su protagonista. Y lo hacen en dos sentidos contrarios: el primer cuento se desarrolla en un mundo «idealizado», que por contraste nos da la medida de la sordidez en que vive el pícaro. Los dos otros cuentos intercalados acaban

---

2. Prefiero no extraviarme en esta ocasión en discusiones sobre la validez de reunir bajo ese mismo rótulo el *Lazarillo* y el *Guzmán* junto con una gran variedad de narraciones subsiguientes —entre ellas las del *Buscón*, *Marcos de Obregón* y *Estebanillo González*— para constituir el así llamado «género picaresco». Baste observar, por ahora, que los detalles comunes por los cuales se suele intentar demarcar las «novelas picarescas» siempre quedan muy insuficientes para llenar las inmensas distancias literarias que las separan. Prueba de ello será el estudio de Claudio Guillén en que le vemos luchar con las dificultades que encuentra en su camino hacia la definición de la picaresca. (Véase el capítulo que dedica a «Toward a Definition of the Picaresque» en su libro *Literature as System*, Princeton, 1971.)

Para mí, la consecuencia peor de estudiar esta obra de Mateo Alemán con la idea de su género en primer término es que hace difícil, si no imposible, darse cuenta de un punto de contacto (o semejanza) que pudiera tener con otra obra que se consideraría astronómicamente alejada de «lo picaresco». Así, por ejemplo, requeriría bastante valentía atreverse a sugerir que, por compartir una innovación literaria importantísima, se acerca el *Guzmán* a la *Vida* de santa Teresa en un sentido mucho más significativo que lo que tiene en común con otras obras del género picaresco. En la prosa del siglo XVI no conozco otra pareja de obras en forma autobiográfica que se demoren y profundicen tanto en la conciencia del narrador, sobre todo para dar a conocer sus imperfecciones psicológico-espirituales. Éstas, desde luego, son muy diferentes en cada caso por la naturaleza del personaje de quien se trata. Sin embargo, se acercan tanto por la intensidad como por la amplitud con que ambos personajes, uno literario y el otro histórico, dan a conocer lo que les pasa en la intimidad de su conciencia.

reflejando de una manera grotesca ese ambiente sórdido en que le ha tocado vivir.

En el primer cuento —el de Ozmín y Daraja— la razón misma que se da al contarlo indica que será un cuento que ocurre en un mundo que *no es* el del pícaro. Pues, habiendo sufrido Guzmán una serie de desgracias, Mateo Alemán hace que el clérigo —uno de los caminantes que le acompaña— proponga contar una historia «para olvidar algo de lo pasado y entretener el camino con algún alivio» (I, 195). Después de tantas desgracias sufridas desde que salió al mundo cruel y caótico, es un verdadero «alivio» —tanto para el lector como para el pícaro— el relato de una pareja ejemplar de enamorados cuya fidelidad de verdaderos amantes les da fuerza y valentía para superar la separación que sufrieron a manos de sus enemigos cristianos. El desenlace feliz de sus aventuras sería impensable en el mundo perverso en que se mueve Guzmán, que a lo mejor permite éxitos momentáneos que no tardan en perderse con las mudanzas de la fortuna. Históricamente, tampoco refleja el mundo en que vivieron Fernando e Isabel. Pues, Alemán, para rematar la feliz conclusión de la historia de Ozmín y Daraja, se permite jugar con la realidad histórica de la época de los Reyes Católicos, haciendo que la misma Isabel, que dentro de poco iba a firmar el edicto de la expulsión de los judíos y poco después la de los moros, pida de una manera históricamente inverosímil que Ozmín y Daraja se bauticen: «Pidióles que, si ellos lo querían ser [i. e. cristianos], les haría mucha merced; más que el amor ni temor los obligase, sino solamente el de Dios y de salvarse, porque de cualquier manera, desde aquel punto se les daba la libertad para que de sus personas y hacienda dispusiesen a su voluntad» (I, 247). No menos inverosímil es ver a la pareja musulmana cumplir con lo que les ruega la reina. Claramente tenemos aquí un triunfo moral y religioso que no hubiera ocurrido en la época idealizada de los Reyes Católicos, y mucho menos en el mundo desvalorizado y caótico que conoce Guzmán de Alfarache. El cuento no tiene otra función en la obra que la de una luz que brilla en la distancia que nos hace conscientes de la funesta oscuridad en que está hundida. Esto queda confirmado cuando, apenas terminada la narración, se esfuma el «alivio» que ofreció y Guzmanillo se ve bruscamente arrojado a la implacable realidad. Pues, en seguida, el arriero con quien viajaba y a quien él estaba tan agradecido por haberle pagado la cuenta de la comida en la venta y por haberle llevado montado en un caballo suyo, ahora se le vuelve con «¿Y el señor mancebito?, hagamos cuenta». Lo que el desgraciado joven había tomado por generosidad humana de parte del arriero se convierte en una dura cuenta que le obliga a desembolsar todo menos veinte maravedís «con que me ajusté aquella noche» (I, 248).

El segundo cuento interpolado por Mateo Alemán en la narración de la vida de su pícaro sí que refleja el tiempo y la realidad que vive Guzmán. Se trata de otra pareja enamorada castamente —tan castos Dorido y Clorinia que el autor sólo les permite darse la mano por un agujero en la muralla que separa sus casas. Pero lo que comienza como un amor ejemplar da un giro hacia lo más monstruoso imaginable. Oracio, el más íntimo amigo de Dorido, intenta suplantarle pero se ve rechazado por la siempre fiel Clorinia. Luego, para vengarse de ella, finge ser

Dorido y, cuando ella extiende la mano por el agujero de la muralla a quien cree ser su verdadero amado, el traidor la agarra y de un golpe de cuchillo se la corta. Dorido aprende la verdad de la traición cometida por su amigo y propone salvar la honra de su amada casándose con ella. Pero fracasa aun esta oferta benévola del amante porque Clorinia se muere de la herida antes de poder realizarse las bodas. Entonces Alemán le hace a Dorido llevar a cabo una venganza no menos monstruosa que la crueldad que cometió Oracio. Le corta ambas manos y las deja colgadas en el cuello del traidor.<sup>3</sup>

También espeluznante, si nos damos cuenta de la importancia que tenía el asunto cuando Alemán escribía, es el cuento de Bonifacio y Dorotea. Dada la preocupación en aquel entonces por la honra, este relato es un reflejo grotesco del alcance que podía tener el engaño sobre esta cuestión en el mundo guzmanesco. Se introduce el relato a propósito de la muerte en el mar de Sayavedra, a quien todos tienen por el mejor amigo de Guzmán. Éste se siente abrumado de pesames que tiene que recibir por una pérdida nada dolorosa para él. Sin embargo, teniendo que fingir lo que no siente, pide que le lean un libro para alegrarle. La historia es bastante larga pero, para abreviar, lo que nos importa aquí es no sólo notar cómo la historia del castísimo amor de Bonifacio y Dorotea conduce a un felicísimo matrimonio cuya realidad virtuosa queda minada por un engaño tramitado por otros personajes. Pues la esposa pasa de ser la engañada a rendirse y aun a gozar del rapto de que fue objeto. Cuando Dorotea y su raptor, Claudio, están en pleno goce de sus amores, estalla un incendio en la casa en que se encuentran. Al entrar la gente para socorrer a los de adentro, se presenta el peligro de publicarse el caso de la infidelidad de la esposa y la deshonor de su marido. En este punto parece que el autor nos encamina al funesto desenlace que se esperaría de tal caso —i. e. una sangrienta venganza del esposo en la que perecerán Dorotea y Claudio, y quizás el mismo Bonifacio (recuérdese el caso del «curioso impertinente» de Cervantes). Pero Alemán no se contenta con llevarnos a tal triste fin «normal» de un matrimonio que había vivido con toda la felicidad que merecía su perfecta virtud. En vez de esto, Alemán da un giro a la historia que sería aún más horripilante para los lectores de su tiempo. Tramitando una serie de engaños y muertes de los que hubiera podido publicar el agravio que sufrió Bonifacio, éste queda sin la menor sospecha de su desgracia. El relato termina con una herida que, por no haber quien dé cuenta de ella al que la ha sufrido, quedará sangrando. El desgraciado Bonifacio queda con su esposa «en paz y amistad cual siempre habían tenido [...] con todo su honor» puesto que «las que supieron su afrenta, dentro de muy pocos días murieron» (II, 293).

En fin, tanto el cuento de Dorido y Clorinia como el de Bonifacio y Dorotea funcionan en la obra alemanesca como destilaciones concentradas de los engaños, las crueldades y las amarguras que predominan en la narración de la vida de Guzmán de Alfarache. Y desempeñan el mismo papel fundamental que todas esas fábulas que Alemán esparció por toda esa creación literaria suya para dar cuenta

3. Para los intentos de Dorido de salvar la vida y la honra de Clorinia, véase I, 469 ss., su venganza espeluznante de Oracio se describe en I, 472.

(entre muchas otras cosas) de por qué la vida del hombre en la tierra es una milicia (I, 186-189), de por qué entre la gente cada uno se preocupa por la conciencia ajena en vez de cuidar la propia (I, 401-402), de cómo la mentira llegó a ocupar el lugar de la verdad en el mundo (I, 420-424), y de por qué el mundo es «inmundo» y la vida alargada del hombre en el mundo es una desgracia que él se infligió a sí mismo (II, 69-73). Ninguna de esas fábulas que surgen a cada momento en la obra de Mateo Alemán afecta la acción de los personajes de la narración principal, pero sí que sirven todas ellas para encerrar a sus personajes en un mundo que no ofrece ninguna posibilidad de una buena salida, ni para Guzmán ni para ningún otro personaje que se lance para medrar en ello.<sup>4</sup>

Al dar el paso de Mateo Alemán a Avellaneda, avanzamos unos quince años cronológicamente pero, por lo que respecta al arte de la interpolación, hacemos marcha atrás. En efecto, el autor desconocido del *Quijote* apócrifo queda, por el didacticismo de su manera de insertar una pareja de cuentos en su obra, a poca distancia de un Juan Manuel. Llevado por su afán de hacer una obra fundamentalmente didáctica del *Quijote* de Cervantes, su inserción del cuento del «Rico desesperado» seguido inmediatamente por el de «Los amantes felices» sólo se relaciona con la narración principal en este sentido. Habiendo anunciado Avellaneda en su prólogo que el propósito de su versión de la obra cervantina es «destruir la pernicioso lición de los vanos libros de caballerías» (52), dedica toda su obra a detallar la locura absurda en que ha caído el hidalgo que se dio a leer esos libros.<sup>5</sup> Y, evidentemente, Avellaneda entiende que la recuperación de la cordura del enloquecido lector de los libros caballerescos tendrá un fuerte acento religioso. Así, al comenzar su versión de la obra cervantina con un Don Quijote ya cuerdo, esto se manifiesta en su nueva religiosidad, en su «ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*, oyendo también con mucha atención los sermones» (59) y en haber sustituido la lectura de libros de vidas de santos por la de caballeros andantes (60).<sup>6</sup>

4. Los discursos moralizantes, que también están sembrados por toda la obra, tienen una función análoga a la del cuento de Ozmín y Daraja. Sirven para abogar por cómo debiera ser la vida del hombre en el mundo, pero no tienen eficacia alguna para hacerlo. Guzmán ya sugiere esta idea, en el capítulo IV, a propósito de lo que procura enseñarle el clérigo con las palabras de San Mateo y San Lucas: *Perdonad a vuestros enemigos y haced bien a los que os aborrecen* (160). El pícaro reconoce la bondad de lo que le declara el eclesiástico y sin embargo tiene que confesar que todo ello «fue trigo que cayó en el camino» (167). Así es que ni lo que pudiera enseñar el cuento de Ozmín y Daraja ni las moralizaciones que Mateo Alemán incluye en su obra son eficaces para cambiar nada en la vida de Guzmán. Pertenecen a un mundo moralmente muy alejado del suyo y sólo sirven para destacar el irremediable mundo en que están hundidos todos los personajes de la narración.

5. Hace falta notar que Avellaneda *dice* que comparte tal fin con Cervantes. Evidentemente, se fundó para esto en lo que escribió su rival, aconsejado por su amigo imaginario, respecto a llevar «la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros» (I, Prólogo, 58). Con esto, ya podemos ver que Avellaneda se mostró equivocado —quizás deliberadamente— en el entendimiento de esa declaración cervantina que se dirigía al género literario de los «caballerescos libros», aun cuando resultó que su obra acabó teniendo un alcance mucho más allá de ese anunciado propósito. Avellaneda, por su parte, se quedó con su fin didáctico, llevando la «mira» puesta en enseñar las malas consecuencias para el lector de lo que él tenía por una «pernicioso lición». Así, en el *Quijote* apócrifo, el autor no se detiene en ninguna discusión parecida a la que mantienen el canónigo y el cura sobre el género caballeresco y también sobre la comedia.

6. Más adelante, habiendo vuelto Don Quijote a caer en su enfermedad mental, los consejos que le da Mosén Valentín repiten la lección religiosa para el loco avellanedesco. El clérigo le aconseja que gaste su hacienda «en servicio de Dios y en hacer bien a pobres, confesando y comulgando a menudo, oyendo cada día

Los cuentos que Avellaneda inserta en su relato del loco caballero andante no tienen otro vínculo con la narración principal que el didacticismo religioso que resuena en ellos. El autor anónimo, evidentemente, no sintió la necesidad de establecer ningún otro vínculo entre los cuentos del «Rico desesperado» y «Los amantes felices» con la narración principal de la carrera de su «Martín Quijada» vuelto loco, que la moralización religiosa. Ni parecía importarle al autor el hecho de que el problema religioso tocado en ambos cuentos no tenía nada que ver con el del hidalgo vuelto loco por darse a la lectura de los perniciosos textos de los libros de caballerías.

Por otra parte, los cuentos intercalados sobre el «Rico desesperado» y «Los amantes felices» tienen una relación más estrecha entre sí. En ellos se trata de lo que llega a ser la cara y la cruz de un mismo problema religioso. Ambos relatos presentan personajes que pecan por abandonar la vida monacal. Pero, por las grandes diferencias espirituales entre los pecadores de cada cuento, son muy distintas las consecuencias a que los lleva el autor.

En el primer cuento, «monsieur» de Japelín —habitante de Lovaina en Flandes— ya había cumplido diez meses del año de su noviciado con «muestras de ejemplar religioso» cuando se fue de su monasterio mal aconsejado por unos amigos «no poco viciosos y aun sospechosos de la fe» (212). En vano intentó el prior persuadirle de que arriesgaba «caer en graves pecados» puesto que «hasta hoy ninguno dejó el hábito que una vez tomó que haya tenido buen fin; que justo juicio es de Dios que, quien siendo llamado por su divina vocación a su servicio, si después le deja de su voluntad en vida, que el mismo Dios le deje a él en muerte» (215).

En efecto no tiene buen fin la vida de Japelín en el mundo aun cuando parece haberse desarrollado de una manera ejemplar. Al salir del monasterio, se dio por un tiempo breve a una vida desordenada en que seguía «el humor de sus compañeros» (216). Pero, poco después, le vemos gozando de todo lo bueno de la vida ordenada que ahora lleva. En un poema celebra su felicidad y expresa no sólo su contento de haber dejado la vida de religioso, como se lo aconsejaron sus amigos, sino también su seguridad de no dar otra vuelta la rueda de la Fortuna para derribarle de su buena ventura. En seguida, precisamente cuando parece haber llegado a la cumbre de la felicidad —casado con una dama «en extremo hermosa, discreta y rica» (ella también había dejado la vida conventual), gobernador de tierras heredadas de su tío y padre de un hijo recién nacido— exactamente en este momento le cae el golpe catastrófico. Un soldado español, hospedado en la casa de Japelín, engaña a su esposa y sufre la venganza del marido, que le mata «con una crueldad inexplicable» (230). La engañada mujer, abrumada por la deshonor que trajo a su marido, aunque inocentemente, se suicida echándose a un pozo. Poco después, Japelín, habiéndose vengado del soldado, vuelve a casa, donde le informan de la trágica muerte de su mujer. No tarda «el rico desesperado» en arrojarse en el mismo pozo llevando consigo a su hijo en los brazos. La

---

su misa, visitando enfermos, leyendo libros devotos y conversando con gente honrada y, sobre todo, con los clérigos de su lugar» (131).

cabeza hecha «mil pedazos», cae su «desventurado cuerpo sobre el de su triste mujer» (235). Y, terminada la narración, le toca a un canónigo lamentar «el fin triste de todos los interlocutores» y a la vez recalcar el *quid erat demonstrandum* de esa tragedia. Según declara el eclesiástico respecto al fin que tienen los protagonistas del cuento, «No podrán tenerle mejor (moralmente hablando) los principales personajes della, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar» (235).

En seguida, en el siguiente capítulo, un ermitaño comienza el cuento de «Los amantes felices». Cuenta una historia de un tema bien conocido.<sup>7</sup> Es el de una priora ejemplar de un convento, aquí llamada Luisa, que, siendo una fervorosa devota de la Virgen María, sin embargo abandona su convento por amor a Don Gregorio. Tan grande es su devoción a la Virgen que, a pesar de emprender una vida pecaminosa, la priora no sale de su casa sin encomendarle a la Madre de Dios el cuidado de las religiosas del convento. Entonces, salidos Luisa y Gregorio al mundo, la vida de la enamorada pareja va degenerando de mal en peor hasta que, para sobrevivir, Gregorio se hace alcahuete de su amada. Pero en este cuento no sufrirán estos pecadores el castigo que padeció Japelin. Lo que les salva del desastre que hubieran merecido por sus pecados es, en primer término, el arrepentimiento de ambos; Gregorio entrará en un monasterio después de haber vuelto Luisa al convento de donde había sido priora. Y el cuento guarda para ella un desenlace feliz que es un milagro que corresponde a la que nunca dejó de ser devota de la Virgen.

Desde luego, al entrar en su casa, Luisa entenderá primero la dura reprensión que le dirige la imagen de la Virgen. Ésta la recibe con una severidad que aparentemente ya la tiene condenada al infierno: «¡Oh perversa y una de las más malas mujeres que han nacido en este mundo!, ¿cómo has tenido atrevimiento para osar parecer delante de mi limpieza, habiendo tú perdido desenfrenadamente la tuya a vueltas de tantos y de tan sacrílegos pecados como son los que has cometido?» (263-264). Sigue en esta vena la Virgen hasta tener a Luisa reducida a lágrimas. Pero luego da vuelta a la hoja, y es a Luisa a quien se dirige la milagrosa lección de toda esta historia. La severa reprensión cede a la declaración de lo que será una especie de «evangelio personal» para la priora pecadora. «Con todo esto», le dice la Santa Madre, «para que echés de ver que es infinitamente más misericordioso mi hijo que tú mala, y que sabe más perdonar que ofenderle todo el mundo, y que no quiere la muerte de los pecadores, sino que se conviertan y vivan [...] le he yo rogado por tu reparo (obligada de las fiestas, solemnidades y rosarios que en honra mía celebraste) [...] y Él, como piadosísimo que es, ha puesto tu causa en mis manos» (264).

Entonces descubrimos que durante los cuatro años de la ausencia de la priora, la Virgen no sólo cuidó a las religiosas del convento sino que «como piadosa madre, he querido hacer, para confusión tuya, lo que me encomendaste; y así has de saber que desde entonces hasta ahora he sido yo la Priora deste monasterio en

7. Sobre la fuente del cuento, véase la nota 363 que pone García Salinero en la página 236 de su edición del *Quijote* de Avellaneda.

tu lugar, tomando tu propia figura, envejeciéndome al parecer al compás que tú lo has ido haciendo, tomando juntamente tu habla, nombre y vestido» (264-265). Con lo cual, Luisa puede volver a su vida de antes «sin que se haya echado de ver tu falta» (265).

Así, la intercalación didáctica de esta pareja de cuentos, nos ha llevado de la historia del pecador Japelín a quien no le valió cambiar sencillamente de vida para evitar el castigo sin un verdadero cambio espiritual, al cuento de la pareja que cayó en una vida disoluta que nunca conoció el «rico desesperado» y que, sin embargo, no sufrió un castigo como él. Avellaneda ha enseñado que importa más la redención espiritual del pecador que la sencilla «normalización» de sus obras cotidianas. Pero esta lección tiene poca, si no ninguna, relación con la narración de la vida caballeresca de Don Quijote. Respecto a él, Avellaneda no sólo parecía exigir dejar de darse a esas lecturas que enloquecían, sino también arrepentirse de haberlas leído y volver a una vida religiosa normal.

Tal clase de «seco didacticismo» nunca gobernó, a lo que sepamos hasta hoy en día, la creación literaria de Cervantes. Y no lo hubiera hecho particularmente en la Segunda Parte de su *Quijote* si, en efecto, la continuación de su novela fue una respuesta a la obra de su desconocido rival.<sup>8</sup> Lo que sí parece haber hecho es tomar, ya en la Primera Parte del *Quijote*, la obra de Alemán como punto de partida para desarrollar su propio arte de interpolar cuentos en su novela. Si Mateo Alemán había acercado sus cuentos a la narración principal de la vida de Guzmán de Alfarache sólo para que diesen la medida del mundo desastroso en que se encontraba el pícaro, Cervantes dio un paso radicalísimamente nuevo para hacer penetrar sus relatos intercalados en la cuenta que iba dando de la vida del hidalgo manchego y de los personajes que entraban en su órbita.

Para demostrar lo que proponemos aquí, podemos empezar con la conciencia que Cervantes mismo manifestó en las primeras páginas de su Segunda Parte respecto a la crítica que parece haberse hecho de su inclusión de «cuentos ajenos». A Don Quijote le hace declarar, en son de quejarse, «y no sé yo qué le movió al autor [de la Primera Parte] a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos [...] Pues en verdad que en sólo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado» (II, 3, 64).<sup>9</sup>

Si nos fijamos con cuidado en esos «cuentos ajenos», resulta que lo que parece autocrítica de Cervantes por haberlos incluido en su *Quijote* es en realidad una manera muy suya de llamar la atención del lector a su «arte nuevo de escri-

8. En otro lugar desarrollé con consideraciones bastante detalladas la idea de la necesidad de entender la Segunda Parte de Cervantes como una reacción literaria suya contra el *Quijote* de Avellaneda. Lo que es más, creo haber demostrado que esto se manifiesta desde las primeras páginas cervantinas y no tardíamente, según mantienen los que siguen creyendo que Cervantes sólo tropezó con la obra avellanedesca cuando la suya ya iba bien avanzada. Véase mi estudio «La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2 (1975), 267-291. A lo que sepa yo, el ensayo sigue hasta hoy sin haber tenido un lector que lo haya tomado en cuenta ni negativa ni positivamente.

9. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de Luis Andrés Murillo), 2 tomos, Madrid, Castalia, 1987.

bir novelas». No es la primera vez que Cervantes destaca el valor o el sentido de lo que hace por vía negativa, confesando o denunciando «defectos» y «deficiencias» de su obra que, en efecto, señalan sus virtudes. Ya en el Prólogo de la Primera Parte del *Quijote* le vemos obrar de esa manera. Allí le encontramos declarándose incapaz de prologar su obra por no tener autoridades que citar ni notas que poner en los márgenes según hacen los demás autores. Pero resulta que la confesión de sus deficiencias se hace vehículo para llevarnos a entender la conciencia que tiene Cervantes de su gran innovación literaria en el arte de novelar. Pues el hecho es que Cervantes no tiene qué ni a quiénes citar para prestar «autoridad» a su obra porque está consciente de que su composición no tiene verdaderas fuentes en escritores que le precedieron. Es esto lo que nos está comunicando, aun si lo hace con un acento bastante juguetón. Así, le vemos declarar «ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo [...] En fin [...] yo determino que el señor don Quijote quede sepultado en los archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas que le faltan; porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos» (I, Prólogo, 53; cursiva mía). Las palabras que lee una confesión de deficiencias del autor y una impresión de que, a fin de cuentas, Cervantes se jacta —o, sencillamente expresa la conciencia que tiene— de saber hacerse entender sin tener que apoyarse, como se hace normalmente, en la autoridad de ningún otro escritor que le haya precedido. Este autoelogio vestido de una semblanza de autocrítica queda rematado por lo que le dice ese imaginario amigo suyo. Éste le asegura que poco importa si se descubre el engaño que él mismo le ha sugerido de poner un catálogo de autoridades, de quienes no se ha servido «por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos [...] Cuanto más que [...] este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta» (I, Prólogo, 57).

Entonces, si ya hemos visto a un Cervantes que ha sabido alardear, de esa manera enrevesada, de su innovación literaria, no debe asombrarnos encontrarle empleando el mismo procedimiento respecto a la inclusión de «cuentos ajenos» e «impertinentes». Para comprobar si, en efecto, repite aquí el procedimiento de parecer rechazar lo que es, a fin de cuentas, una innovación importantísima de su arte novelístico, limitémonos al examen de dos casos: el del cuento de Marcela y Grisóstomo, y el del «curioso impertinente». El primero será uno de esos «cuentos ajenos» que descontentan a Don Quijote, y la inclusión del segundo queda específicamente inculpada porque con ella, según Cervantes le hace declarar a Sancho, «ha mezclado el hi de perro [autor de la Primera Parte] berzas con capachos» (II, 3, 63).

Respecto a la interpolación de la historia de Marcela y Grisóstomo, Cervantes comienza a encaminarnos hacia ella con el largo discurso que pronuncia Don Quijote sobre la degeneración de la Edad de Oro en una Edad de Hierro (I, 11, 155-157). Sin tiempo para entrar en más detalles, destaquemos a lo que llega el discurso: la denuncia de la pérdida de la libertad de la mujer que ya no puede

andar por montes y campos con el mismo desenfado de antaño. Pues ahora «en estos nuestros detestables siglos [...] se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste» (I, 11, 157). Es para esto, concluye el hidalgo manchego, que «se instituyó el orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y menesterosos. Desta orden soy yo» (I, 11, 157).

Terminado el discurso, el narrador otra vez intenta desdecirse del significado de lo que acaba de escribir. «Toda esta larga arenga —*que se pudiera muy bien escusar*— dijo nuestro caballero [declara el narrador al comenzar el párrafo siguiente] porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y *antojósele hacer aquel inútil razonamiento* a los cabreros...» (I, 11, 157; cursiva mía). Las palabras que subrayo quedan desmentidas en seguida cuando entra Antonio con una canción de su amor por Olalla. Ésta evidentemente es una de las afligidas por la «amorosa pestilencia», puesto que el tema de la canción de Antonio es el del importuno amante y su convencimiento de que su amada Olalla le adora aunque no se lo ha dicho. En la canción entendemos una enumeración de las cosas que Antonio hace para servir a su amada, de manera que «Si el amor es cortesía, / de la que tienes colijo / que el fin de mis esperanzas / ha de ser cual imaginó» (I, 11, 159). Aunque ella le ha indicado que, para él, tiene «de bronce el alma / y el blanco pecho de risco» (I, 11, 159), Antonio persiste, cantando «Yo sé, Olalla, que me adoras, / puesto que [i. e. «aunque»] no me lo has dicho / ni aun con los ojos siquiera, / mudas lenguas de amoríos» (I, 11, 158).

Ya bastaría el caso de Antonio y Olalla para contradecir al narrador respecto a la inutilidad del discurso de Don Quijote sobre la necesidad de amparar a las mujeres en esta Edad de Hierro contra la amorosa pestilencia que les infligen los hombres. No se resuelve el problema amoroso de Antonio y Olalla, pero su caso sirve de vínculo entre el discurso de Don Quijote y la historia de Marcela y Grisóstomo, en la cual florecen plenamente las consecuencias del problema de la mujer que es objeto de las importunas atenciones amorosas de los hombres.

Para apartarse de molestos pretendientes, Marcela se ha ido a vivir como pastora en los campos entre los árboles y, aunque ninguno puede alabarse de que ella le haya dado ni la menor esperanza de alcanzar su deseo, ellos persisten. Lo que es más, por la dureza de su condición en no corresponder a las pretensiones de los que la siguen, se dice que Marcela, por su condición, «hace más daño en esta tierra que *si por ella entrara la pestilencia*» (*¡sic!*, I, 13, 166). Así es que, cuando Grisóstomo se suicida por no ser correspondido en su amor por ella, todo el mundo le echa la culpa a ella por la desesperación a que llegó él. En el entierro del difunto pastor, aparece Marcela para defenderse contra los que hablan mal de ella. Todos quedan admirados de la discreción que despliega en una larga exposición de razonamientos, con los cuales toca el nervio de la insensatez de los hombres: «Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? [...] si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato?

Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres?» (I, 14, 186-187).

Con todo esto, no sólo resulta que el discurso de Don Quijote no fue una «arenga que se pudiera muy bien escusar», sino en lo que sigue demuestra que no bastan razonamientos para poner a salvo la que se ve afligida de la «amorosa pestilencia». A pesar del asombro de los que han escuchado la discreción de Marcela, puede más en ellos la atracción de su hermosura. De manera que —«sin aprovecharse del manifiesto desengaño que habían oído»— se levantan todos para seguirla. Entonces le toca a Don Quijote cumplir con el papel que anunció en su discurso: «puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces, dijo: —Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía» (I, 14, 188).

De este modo, la interpolación de un «cuento ajeno» ha quedado entretejido por la mano de Cervantes en la vida de su caballero andante. Y lo que ha obrado el autor con este episodio que vivió su protagonista, se repite más adelante cuando se trata de la lectura de una historia que se hace en la ausencia de Don Quijote.

La mayoría de los cervantistas ha aceptado la idea —fundada en lo que Cervantes mismo hizo decir a sus personajes al comenzar la Segunda Parte de su obra— de ser «impertinente» el cuento del curioso impertinente. Pero no hace falta reflexionar mucho para darse cuenta de que la historia de Anselmo está íntimamente relacionada con la vida caballeresca de Don Quijote, como cruz y cara de la misma moneda. Al lado del loco caballero andante que ama y tiene fe en su Dulcinea,<sup>10</sup> a quien no le vemos conocer y mucho menos encontrar en la Primera Parte de la obra, Cervantes coloca a Anselmo que, teniendo a su esposa a su lado todos los días, sin embargo siente una angustia y descontento (que él mismo califica de «locura») de que sólo se librará comprobando «si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso» (I, 33, 402). Lo que es más, quiere que sea Lotario —con quien comparte una amistad tan estrecha que son conocidos como *los dos amigos*— el instrumento para acrisolar la fidelidad de su esposa. No bastan los argumentos de Lotario para disuadir a su amigo de su curiosidad que no sólo es «impertinente» sino una manía. Entre otras cosas, Lotario le advierte que no ganaría nada intentando asegurarse de la firmeza de Camila a fuerza de repetidos asaltos contra su honra. Sería como verse «señor y legítimo poseedor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios la viesan [...] y tú mismo lo creyese así, sin saber otra cosa en contrario [Entonces] ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel diamante, y ponerle entre un ayunque y un martillo, y allí, a pura fuerza de golpes y brazos, probar si es tan duro y tan fino como dicen? [Aunque] la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor ni más fama; y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se

10. Recuérdese el encuentro con los mercaderes toledanos que piden pruebas de su existencia mientras que Don Quijote mantiene que hay que creer en ella (I, 59-60).

perdía todo? Sí, por cierto, dejando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple» (I, 33, 408).

Desde luego Anselmo no se rinde a las amonestaciones de su amigo como sí acaba rindiéndose Camila a Lotario. Las repetidas pruebas que le hace a ella —siempre por la insistencia de su marido— los llevan a enamorarse; Anselmo, en efecto, ha logrado destrozar su «finísimo diamante» a fuerza de tantos martillazos. Pero, como si hiciera falta hacerlo, Cervantes se detiene por un momento para llamarnos la atención a la relación que tiene el cuento del curioso impertinente con la narración de la carrera de Don Quijote, que, sin someter a su dama a pruebas —ni la ha visto—, cree en ella y le sirve con sus hazañas caballerescas. De una manera graciosa, Cervantes lo maneja presentando engaños que pueden vivir Anselmo y Don Quijote —cada uno de un modo que, a fin de cuentas, corresponde a cómo viven su amor por su dama.

Aquí, hace falta recordar la escena que arma Camila cuando sabe que Anselmo ya casi está seguro de que su esposa le tiene deshonorado por amor de Lotario. Con Anselmo «escondido» en el aposento, ella recibe a Lotario, sin haberle informado de lo que tiene trazado. Al acercársele el que se cree su nuevo amante, ella saca una daga para «defender» su honra, regañándole con palabras que van dirigidas a los oídos del «escondido» más bien que al asombrado Lotario. Cervantes describe cómo sus palabras afectan a lo que piensa de ella Anselmo. Y cuando la ve defenderse hasta el punto de darse a sí misma un golpe con la daga, lo cual demostraría que prefiere la muerte a la deshonor, el marido apenas cabe en sí. Viendo a Camila «tendida en tierra y bañada en su propia sangre» ya se está «congratulándose [...] de la margarita preciosa que había hallado en el desengaño de la bondad de su esposa» (I, 34, 436). Pero de lo que no se da cuenta el feliz infeliz es que Camila lo ha fingido todo, «guiando su punta [i. e. de la daga] por parte que pudiese herir no profundamente» a pesar de la sangre que la «baña». «Con esto», escribe Cervantes al terminar el capítulo, «quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo...» (I, 34, 437).

Queda poco para terminar la lectura de la novela, cuando se interrumpe por las voces que da Don Quijote en el aposento al lado. Él también está «sabrosamente engañado» en una escena sangrienta. Pero, en su caso —como quien sirve a su dama, en quien cree absolutamente, con hazañas— su engaño sangriento deriva de cuchilladas que acaba de dar a «un gigante enemigo», resultando ser el «enemigo» cueros de vino de modo que «todo el aposento estaba lleno de vino» (I, 35, 438). Ni es Don Quijote el único engañado, pues, mientras el ventero arremete con él por el daño hecho, Sancho está buscando por todas partes la «cabeza» que «vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como de una fuente» (I, 35, 439).

Por fin, terminado este interludio y sosegados todos, el cura acaba la lectura de la novela del «curioso impertinente» con su trágico desenlace: Anselmo muere confesando por escrito que «fui el fabricante de mi deshonor», Lotario se va como soldado en el ejército del Gran Capitán y se reciben noticias al cabo de pocos días de su muerte, y Camila entra en un monasterio donde «acabó en breves días la vida, a las rigurosas manos de tristezas y melancolías». Y termina

la lectura con «Éste fue el fin que tuvieron todos, nacido de un tan desatinado principio» (I, 35, 446).

De esta manera queda entretejida la historia del «loco» curioso impertinente, que se perdió a sí mismo y a su esposa, así como a su más íntimo amigo, en la narración del enamorado caballeresco que, en vez de darse a comprobar la fidelidad de su Dulcinea, sólo supo servirla con sus hazañas. Mientras la curiosidad amorosa de Anselmo acabó en la destrucción catastrófica de su mundo, la fe quijotesca se hace el eje central de su vida y de un mundo poblado de una gran variedad de enamorados —desde Marcela y Grisóstomo, a Cardenio y Luscinda, Dorotea y Fernando, el cautivo y Zoraida, Luis y Clara, y Leandra que deja a sus pretendientes para irse con el soldado Vicente.

Los cuentos de todos ellos no pueden calificarse de «ajenos» a pesar de lo que dice Don Quijote al comenzar la Segunda Parte. Aunque, en esta ocasión, sólo hemos podido examinar con algún detalle dos de esos cuentos, todos guardan una relación íntima con la vida de Don Quijote —a tal punto que ya apenas se pueden considerar cuentos interpolados. Más bien tenemos que concluir que Cervantes ha creado con ellos una tela novelística en que los cuentos, en vez de verse como interpolados, constituyen un todo de vidas entretejidas.