

Ana L. Baquero Escudero. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Academia del Hispanismo. Vigo, 2013.

A partir del Romanticismo, el *Quijote* se interpreta fundamentalmente como la historia de don Quijote y Sancho (con sus valores simbólicos: la conflictiva lucha entre el espíritu y la materia, los ideales o aspiraciones del ser humano y la realidad, la poesía y la prosa de la vida). Pero hasta entonces el *Quijote* había sido una historia que incluía en sí otras historias.

De hecho, las primeras repercusiones del *Quijote* lo son de sus relatos intercalados, no de la historia principal. Tanto en España como en Francia o Inglaterra las primeras consecuencias del *Quijote*, las primeras recreaciones, toman como modelo las historias intercaladas. Como ejemplo, habría que recordar las numerosas recreaciones de la historia de Cardenio o de *El curioso impertinente*. Todavía en 1742, el novelista Joseph Fielding elogiaba los personajes cervantinos citando únicamente personajes de las historias intercaladas («¿Habría en el mundo alguien tan escéptico como para dudar de la locura de Cardenio, de la perfidia de Fernando, de la impertinente curiosidad de Anselmo, de la flaqueza de Camila y de la irresoluta amistad de Lotario?»).¹

Ana L. Baquero Escudero se plantea en este libro un análisis de la narrativa de Cervantes a través de su uso del procedimiento de intercalación de historias. No estudia las historias en sí mismas, sino la forma en la que Cervantes intercala historias en *La Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles*. Con buen criterio, considera que para ello es preciso analizar la utilización de ese procedimiento en la tradición literaria anterior, con el objeto de diferenciar las innovaciones cervantinas, y, como coda, la influencia de esa práctica en la narrativa posterior.

En seguida puede apreciarse que este libro es el resultado de unos cuantos años de investigación y un buen número de publicaciones. El resultado se aprecia en el rigor y la exhaustividad con que es estudiado el tema, además de la utilización —mesurada— de una ingente bibliografía (no solo cervantina).

Después de revisar las ideas teóricas sobre el procedimiento (Aristóteles, Horacio, pero también la teoría literaria moderna: Genette), examina los precedentes, fundamentalmente la épica clásica, *El asno de oro*, la novela bizantina, el *Orlando furioso* (son muy reveladoras las defensas de la variedad, a propósito del *Orlando*, de los teóricos italianos Cintio, Pigna, Malatesta), el *Amadís de Gaula*, la novela pastoril, el *Guzmán de Alfarache*, incluso el *Quijote* de Avellaneda.

Aunque es consciente de que el debate crítico sobre el procedimiento se ha centrado en el *Quijote* (y, en especial, en las historias de la Primera Parte, el *Quijote* de 1605), dedica dos apartados a su uso en *La Galatea* y en el *Persiles*, siguiendo la misma metodología en los dos casos: el análisis previo del procedimiento en los modelos literarios para poner de relieve la peculiar utilización que lleva a cabo Cervantes. Si en *La Galatea* se distancia de los modelos pastoriles con una estructura más compleja, en la que el viaje compartido por los personajes, cada uno con su historia, se sustituye por una continua entrada y salida de personajes en la esfera central, la variada heterogeneidad del *Persiles*, en la que Cervantes extrema el objetivo de la variedad con la inter-

¹ *La historia de las aventuras de Joseph Andrews...*, trad. José Luis López Muñoz, Alfaraguara, Madrid, 1978, p. 212.

polación de un número muy elevado de relatos episódicos («el tejido que en esta ocasión compone el escritor está formado por innumerables y variados hilos complejamente enlazados», p. 149), ha servido de fundamento para las diversas interpretaciones de esta obra.

Es en el *Quijote* donde, como es notorio, se ha producido un gran interés crítico hacia las historias intercaladas, bien hacia las historias en sí mismas o bien hacia el cambio de procedimiento en la intercalación de historias que se produce en la Segunda Parte, el *Quijote* de 1615. El propio Cervantes es el primero en introducir la discusión al poner en boca de Sansón Carrasco los supuestos reparos de los lectores a la falta de pertinencia —«no por mala ni mal razonada» (II, 3, p. 710)— de *El curioso impertinente*, por su ausencia de vinculación con la historia principal: «por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (se trata un manuscrito en una maleta olvidada en la venta que es leído por el cura), y a través de los comentarios, siempre irónicos, de Cide Hamete Benengeli justificando la ausencia de novelas *sueltas* o *pegadizas* en esta nueva parte («así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas», II, 44, p. 1070).

Recuerda la autora cómo, en el *Quijote*, la inserción de historias le permite a Cervantes alternar con la historia principal relatos que pertenecen a distintas «regiones literarias». Sin que puedan asignarse estrictamente a rígidas categorías genéricas, esos relatos reflejan sin duda una variedad de ámbitos literarios, diferenciados del «realismo cómico» (Martínez Bonati) de la historia principal. En la inserción de esas historias, Cervantes renuncia a la técnica del encuadre que le ofrece la tradición literaria, el de las historias insertadas en un marco, desligadas de la primera, sino que las va a insertar en el mismo nivel narrativo que la acción principal. Ana L. Baquero diferencia tres formas distintas de imbricación: el de las historias *sueltas*, *pegadizas* y *pegadas* (jugando con los términos utilizados por Cervantes al referirse a sus historias intercaladas cuando Cide Hamete proclamaba, para la Segunda Parte, su renuncia al uso de las dos primeras). Las *sueltas* y *pegadizas* se servirían de un engarce por yuxtaposición, mientras la tercera forma lo haría a través de la coordinación con la acción principal.

A diferencia de la Primera Parte, en la Segunda las historias ensartadas encajan bien en la región literaria del realismo cómico de la principal. Frente a la poética idealista, de temática amorosa, que caracterizaba a las historias insertadas en la Primera Parte, ahora las figuras narradoras, los personajes portadores de una historia que se encuentran don Quijote y Sancho no refieren historias sorprendentes, propias del *romance*, sino más próximas al mundo cotidiano en el que se desenvuelven don Quijote y Sancho. Otra diferencia es la fragmentación de tales historias, frente a los relatos introducidos en bloque (como *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*, los ejemplos más claros). Esa segmentación a lo largo de la trama primera tiene como efecto que esta no queda nunca oscurecida o relegada, frente a lo que pasaba en la Primera Parte en los episodios de Sierra Morena y la venta. Otra novedad de la Segunda Parte que comenta es el hecho de que la intercalación de historias se produce como un artificio del que se sirven algunos personajes, lectores del libro, para engañar a los protagonistas con falsas historias (destinadas tanto a don Quijote como a Sancho).

Ana L. Baquero reivindica la consideración del procedimiento utilizado por Cervantes para conseguir la variedad dentro de la unidad en sus novelas extensas, la inserción de relatos, y la indudable originalidad con que lo desarrolla (en especial, en la Segunda Parte). La desvalorización de ese procedimiento, la duda sobre su pertinencia, se produce al no tener en cuenta el contexto literario en el que se lleva a cabo y el pres-

tigio indiscutido de la variación. Hasta el punto de que podríamos preguntarnos si las observaciones que introduce Cervantes en esa Segunda Parte sobre el procedimiento serían en realidad justificaciones del cambio que estaba introduciendo: conseguir la variedad insertando en la novela historias secundarias vinculadas de algún modo a los protagonistas, no *sueeltas ni pegadizas* como las de *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*. Un cambio en el procedimiento que podría deberse a una evolución literaria de Cervantes en el uso del procedimiento, como implícitamente defiende Ana L. Baquero, o a la confianza que ahora ya tiene Cervantes en la capacidad de sus dos personajes principales, don Quijote y Sancho, para mantener el interés del lector por sí mismos (y por las historias en las que se involucran), como hemos propuesto otros.

Una muestra de la enorme repercusión del procedimiento —y, por tanto, del interés que ha suscitado— puede verse en la extensa nómina de autores y novelas revisados brevemente, como ejemplos significativos, en la «Coda: La tradición novelesca posterior».²

El libro está dedicado a la memoria de Anthony Close, cuyos estudios son citados con frecuencia a lo largo del mismo. Y la dedicatoria resulta significativa, entre otras razones, porque el rigor y erudición del llorado cervantista pueden verse reflejados en la forma de proceder de Ana L. Baquero.

EMILIO MARTÍNEZ MATA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Pedro Calderón de la Barca. *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid-Frankfurt am Mein. Iberoamericana/Vervuert-Universidad de Navarra (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 88). 2013. 359 páginas.

La comedia *El mayor encanto, amor* es, sin lugar a dudas, un hito dentro del panorama de las obras dramáticas de Pedro Calderón de la Barca y representa, además, el primer ejemplo de “teatro mitológico” del gran dramaturgo.

² Se trata de una nómina verdaderamente extensa: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, el *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa, *Teresa de Manzanares*, *El bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, *Artamine ou le Gran Cyrus* y *Clélie* de Madeleine de Scudéry, el *Roman comique* de Scarron, el *Gil Blas de Santillana* de Lesage (y su traducción de Avellaneda), *Les Effets surprenants* y *Pharsamon* de Marivaux, las *Mémoires et aventures d'un Homme de Qualité* de Prevost, las obras de Diderot y el marqués de Sade, *Los trabajos de Narciso* y *Filomena* y *El Valdemoro* de Martínez Colomer, la *Historia de Liseno y Fenisa* de Párraga Martel, *El Mirtilo* y *El Eusebio* de Montegón, *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, *Cornelia Bororquia*, atribuida a Luis Gutiérrez, *La Eugenia* de Gaspar Zavala y Zamora, *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* de Sterne, el *Humphry Clinker* de Smollet, *Los papeles póstumos del club Pickwick* de Dickens, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Le muse du département* y *Albert Savarus* de Balzac, *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, *Nazarín* de Galdós, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ganivet, *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* de Miró, *El árbol de la ciencia* y *Zalacaín el aventurero* de Baroja, *Las buenas intenciones* de Max Aub, *El desorden de tu nombre* de Millás y *Obabakoak* de Atxaga.