

Loca amoena en el *Quijote*. El arte de la transición en los episodios pastoriles

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ*

Resumen

Los episodios pastoriles del *Quijote* nos permiten analizar la sutileza y la ironía cervantinas en el arte de la transición. Cervantes utiliza intencionalmente el tópicos del *locus amoenus* para enlazar los episodios pastoriles y la historia cómico-realista de don Quijote y Sancho. El rasgo más llamativo de estas cuidadas transiciones es que el *locus amoenus*, que correspondería a los relatos pastoriles, se transfiere al nivel diegético primario, sustituyendo al cronotopo hegemónico del camino real. La función de este procedimiento es suavizar el tránsito al mundo de la bucólica. Por otra parte, este análisis nos ayuda a interpretar los episodios pastoriles como contrapunto grave (Marcela y Grisóstomo, Leandra), y a ver la siesta de don Quijote (Arcadia fingida) como el momento que inicia el declinar del personaje.

Palabras clave: Cervantes; *Quijote*; Bucólica; Pastoral; *locus amoenus*; transiciones; Marcela y Grisóstomo; Leandra; Arcadia fingida; cronotopo; Platón, *Fedro*.

Title: *Loca amoena* in *Don Quixote*. The art of transition in pastoral episodes

Abstract

Don Quixote's pastoral episodes allow us to analyze Cervantes's subtleness and irony in the art of transition. Cervantes intentionally uses the *locus amoenus* as a *topos* to link the pastoral episodes with the comic realistic story of Don Quixote and Sancho. The most

* Universidad de Huelva. marquez@uhu.es Agradezco a mi colega Luis Gómez Canseco la generosa revisión de este trabajo. Sus correcciones y comentarios han mejorado sin duda el resultado final. Los errores que queden solo pueden achacarse a mi impenitencia.

striking feature of these meticulous transitions is that the *locus amoenus*, which would correspond to the pastoral stories, is transferred to the primary diegetic level, replacing the hegemonic *chronotopos* of the *camino real*. The role of this technique is to smooth the transition to the bucolic world. Moreover, this analysis helps us interpret the pastoral events as a tragic counterpoint (Marcela and Chrysostom, Leandra), and to perceive Don Quixote's *siesta* (the "feigned Arcadia") as the starting point of his decline

Key Words: Cervantes; *Quixote*; Bucolic; Pastoral; *locus amoenus*; bridges; Marcela and Grisóstomo; Leandra; Arcadia fingida; chronotopos; Plato; *Phaedrus*.

RELEVANCIA DE LA BUCÓLICA Y ARTE DE LA TRANSICIÓN

La importancia del género bucólico en el *Quijote* ha sido señalada por una tradición crítica que, en gran medida, partió de Américo Castro (1987: 36-38 y 177-190)¹, y que fue asumida por Avalle-Arce: «No cabe duda de que la vida pastoril, en una manifestación u otra, se inmiscuye de continuo en el vivir del propio don Quijote» (Avalle-Arce, 1994: 119)². Han continuado esta línea de investigación, entre otros, D. Finello (1976; 1986; 1994; y 2014) y B.W. Ife (1996), quien inicia su trabajo sobre la pastoral y el *Quijote* con estas palabras: "In spite of Cervantes's assertion in the prologue that *Don Quijote* es 'one continued satire upon books of chivalry', the pastoral was never very far from his or from Don Quixote's imagination" (Ife, 1996: 107)³. Por su parte, Riley estudió la incorporación de episodios externos en la narración del *Quijote*, concluyendo que las aventuras pastoriles son las más libресcas del *Quijote*, y en ellas, el protagonista se comporta siempre de una manera belicosa y caballerisca, lo que demuestra la incapacidad de don Quijote para enfrentarse a lo

1. Américo Castro concluye: «En resolución, lo pastoril, ideológica y estéticamente, es un tema esencial en Cervantes» (Castro, 1987: 190).

2. En este trabajo, Avalle-Arce analiza dos procesos de sentido inverso: la entrada del mundo caballeresco dentro del mundo pastoril en *La Galatea*; y la entrada del mundo pastoril en el *Quijote*. Ya en su monografía sobre la novela pastoril, decía: «El tema pastoril, sin embargo, no constituye un ensayo juvenil abandonado en épocas de madurez, sino que se inserta con tenacidad en la medula [*sic*] de casi todas sus obras» (Avalle-Arce, 1974: 229). Esta idea de que no es un ensayo juvenil, es recogida por Quadra-Salcedo (1986: 208).

3. Más adelante anota: "It should not surprise us to find pastoral themes and incidents recurring in *Don Quijote*. We know that Cervantes was a great admirer of the genre" (Ife, 1996: 108). Las razones que ve Ife para que la pastoral ocupe un lugar tan prominente en el *Quijote* son las siguientes: la moda de la pastoral en España; el éxito de la *Diana* de Montemayor; la atracción que sentía Cervantes por el tratamiento humanístico del tema debido a Gil Polo; el cariño de don Quijote por el género, que se ofrece como alternativa para su vejez. A eso añade como factor esencial la importancia y el declive de la Mesta en España. En fin un cúmulo de razones sociológicas, al margen de la simpatía del héroe, que alejan el asunto del debate sobre los géneros.

pastoril (Riley, 1955-1956: 213 y 221)⁴. Más recientemente, Gómez Canseco ha subrayado también su importancia en toda la obra cervantina⁵.

La irrupción del mundo bucólico en el *Quijote* tiene tres hitos ineludibles: la historia de Marcela y Grisóstomo (*Quijote* I, 12-14); la historia de Leandra (*Quijote* I, 50-52); y la Arcadia fingida (*Quijote* II, 58-59 y 67-68)⁶. Esos tres episodios pastoriles presentan recursos narrativos muy interesantes. En primer lugar, es posible que Cervantes interpolara la historia de Marcela entre la aventura del vizcaíno y la de los yangüeses. Si esta hipótesis de interpolación es acertada, la parodia del *locus amoenus* en la aventura de los yangüeses sería la sutura que permitió la unión con la historia pastoril de Grisóstomo y Marcela. Con una función conectora parecida, el episodio de los cabreros (en el que se incluye el discurso de la Edad de Oro⁷ y la canción del pastor Antonio) prepararía el relato de la historia de Marcela, después de la aventura del vizcaíno⁸. En segundo lugar, la intercalación de la historia de Leandra conlleva una técnica de transiciones muy cuidadosa y sutil, pues Cervantes transfiere el *locus amoenus* del nivel hipodiegético (el relato pastoril del cabrero, que es donde le correspondería aparecer) al nivel diegético primario, suavizando con ello el tránsito al mundo de la bucólica. Además todo el episodio está enmarcado con motivos que se repiten al principio y al final (motivos espaciales, temporales y auditivos), y le otorgan una unidad compositiva muy fuerte. Finalmente, tras el episodio de la Arcadia fingida y el atropello de los toros, don Quijote y Sancho llegan a un *locus amoenus*, y allí vemos con asombro y decepción cómo nuestro héroe, después de comer, duerme una siesta. Así pues, el objeto de estudio de este trabajo es analizar cuidadosamente el arte cervantino de las transiciones en esos tres episodios bucólicos

En las conclusiones, sin embargo, y a modo de epílogo, nos plantearemos la posibilidad de que este análisis formal nos ayude a interpretar el sentido

4. En este mismo sentido, D. L. Finello señala las dificultades de Cervantes para afrontar el mundo pastoril. La ironía que despliega Cervantes en esos episodios revelaría las inseguridades cervantinas frente a lo pastoril en particular, y frente a lo lírico en general (Finello, 1976: 220-221).

5. «Como hombre educado en los gustos y el ideario del Renacimiento, Cervantes nunca abjuró del caramillo y la zampoña. Hasta el último aliento de su vida tuvo la intención de dar a fin a la historia comenzada en *La Galatea*; y aunque nunca pudiera hacerlo, dejó por todos sitios reliquias de su fervor pastoril. El *Quijote* está plagado de ellas» (Gómez Canseco, 2005: 145). Sobre la importancia de la bucólica en el conjunto de la obra de Cervantes, véase Labrador Herraiz y Fernández Jiménez (1986).

6. El episodio de las bodas de Camacho difícilmente puede considerarse cabalmente pastoril. López Estrada considera que dicha interpretación solo encuentra un leve apoyo en el título del capítulo II, 19; y añade: «No hay referencia a una 'Arcadia' ni fingida ni contrahecha, y el ideario pastoril no se muestra tan patente» (López Estrada, 2005: 26).

7. La ascensión del mito de la Edad de Oro en la bucólica es un rasgo genérico desde la literatura clásica (Virgilio *Égloga* IV). La identificación indiscriminada de mito y género puede llevar a conclusiones peregrinas, como las de Javier Herrero (1978). Igualmente impreciso y prescindible es el trabajo de Charles B. Moore (1993).

8. «Lejos de ser un 'inútil razonamiento' que 'se pudiera muy bien escusar', el discurso de DQ sobre la Edad de Oro [...] desempeña un importante papel estructural, ya que pone en pie un horizonte de presupuestos y de expectativas que marcarán la lectura de la acción pastoril narrada en los capítulos siguientes» (Blasco, 2015: 74).

de los episodios pastoriles en el *Quijote*, como contrapunto al relato cómico-realista de las aventuras que protagonizan don Quijote y Sancho. Como ha señalado Gómez Canseco: «para Cervantes lo de los pastores no era un asunto para bromas. En realidad, ninguno de los principales episodios bucólicos del libro tiene un propósito paródico»; y más adelante puntualiza: «No obstante, esa Arcadia ideal, adornada de perlas y perfecciones, se perturba con la presencia de la muerte. En el *Quijote*, lo pastoril se hace problemático y termina por conducir al desorden, al sufrimiento y al suicidio» (Gómez Canseco, 2005: 146 y 147). Si la muerte de Grisóstomo⁹ y la caída de Leandra son suficientemente explícitas de una *metabolé* negativa, quizá la siesta de don Quijote merece un comentario más detenido, porque tiene como antecedente el *Fedro* platónico, donde Sócrates y Fedro, en un *locus amoenus* a la hora siesta, logran mantenerse despiertos con una conversación filosófica. El sueño de don Quijote tras la comida, por el contrario, es el momento crítico en el que se inicia el declinar del personaje y se preannuncia su muerte¹⁰.

MARCELA, GRISÓSTOMO Y LAS «HACAS GALICIANAS» (*QUIJOTE* I, 12-14)

Con la historia de Marcela y Grisóstomo, el género bucólico hace su primera aparición significativa dentro del *Quijote* de 1605. Tras el anuncio de la muerte de Grisóstomo, «aquel famoso pastor estudiante», a causa de su amor por Marcela, y a instancia de don Quijote, uno de los cabreros cuenta la historia¹¹. Se trata de una analepsis mixta, puesto que el relato del cabrero se remonta a un momento anterior al presente narrativo, pero el desenlace ocurre dentro del marco de la narración principal¹². Por esta razón el episodio de los cabreros y la historia de Marcela pueden ser analizados conjuntamente.

9. Sobre la muerte de Grisóstomo (por suicidio, como quería A. Castro; o por muerte por amor, como postuló Rosales), véase Avalor-Arce (1975).

10. No se trata, por tanto, de analizar las transiciones y el sentido de todos los episodios intercalados, sino solo de los bucólicos. Para un análisis de la función de las «novelas» intercaladas en general puede verse Neuschäfer (1999). De los tres episodios bucólicos, solo la historia de Marcela es analizada detalladamente en la obra de Neuschäfer.

11. Marcela, huérfana de un labrador rico, estaba al cuidado de un tío sacerdote, quien pretendía casarla. Pero ella se negaba siempre aduciendo su corta edad. Un día, la rica Marcela aparece hecha pastora y sin oír las advertencias de su tío se va a la sierra a cuidar de su propio ganado y adopta el tipo de vida de las pastoras. Grisóstomo, rico hidalgo del lugar, que había estudiado en Salamanca, enamorado de Marcela, convence entonces a Ambrosio, amigo y compañero de estudios, para que ambos se disfrazen de pastores y vayan detrás de Marcela. Siguen su ejemplo numerosos jóvenes ricos, hidalgos y labradores. Todos ellos son falsos pastores, es decir, pastores poetas que fundan una nueva Arcadia, donde «veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen». Finalmente, el desdén de Marcela provoca la muerte de Grisóstomo.

12. Sobre la analepsis mixta, véase Garrido Domínguez (1993: 172).

Don Quijote y Sancho llegan a la caída de la tarde a una majada donde son bien recibidos por unos cabreros. Después de la cena, el ofrecimiento de unas bellotas da ocasión a que don Quijote pronuncie su famoso discurso sobre la Edad de Oro (*Quijote* II, 11), tras el cual llega un primer mozo llamado Antonio «muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (*Quijote* I, 11, 124). El muchacho canta el romance de sus amores. A continuación llega un segundo mozo, que anuncia la muerte de Grisóstomo, y es en ese momento, cuando se narra la historia de Marcela. Al día siguiente de mañana, don Quijote, Sancho y los cabreros se dirigen al lugar donde será enterrado Grisóstomo. Cuando se encuentran con el cortejo fúnebre, se identifica a Grisóstomo como pastor bucólico: «Alrededor dél tenía en las mismas andas algunos libros y mucho papeles, abiertos y cerrados (*Quijote* I, 13, 143)». Estos papeles contienen los poemas con los que Grisóstomo pretendía eternizar la memoria de su amada y, que tras su muerte, estaban destinados a la hoguera. Curiosa contradicción en los designios de poeta. Antes de que cubran el cuerpo de Grisóstomo, por encima de una peña aparece Marcela, que pronuncia una apología de sí misma.

Tanto Marcela como sus enamorados abandonaron su posición social bien acomodada y se disfrazaron de pastores: «Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales» (*Quijote* I, 12, 128); «Ambrosio, el estudiante, que también se vistió de pastor con él [Grisóstomo]» (*Quijote* I, 12, 128). La voluntad de vivir libre, es decir, sin someterse al yugo matrimonial, impulsa a Marcela a retirarse a las selvas, el ámbito virginal de Diana. El amor y el deseo de seguir a Marcela hacen que cambien de vestido los jóvenes enamorados y se comporten como los pastores poetas de la bucólica:

Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora [...]. Y así como ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto, no os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores, han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos [...]. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda hermosura humana. Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas (*Quijote* I, 12, 132-134)¹³.

No se menciona que algún tipo de locura haya provocado esta reacción, ni tampoco que se deba a un exceso de literatura, pero su repentina conversión pastoril parece confirmar el miedo expresado por la sobrina con respecto a don Quijote en el escrutinio de los libros que hicieron el cura y el barbero, de que curado de la enfermedad caballeresca, por leer los libros pastoriles «se

13. Los textos del *Quijote* proceden de la edición de F. Rico (2001).

le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo» (*Quijote* I, 6).

La crítica ha señalado la posibilidad de que el episodio de los cabreros y la historia de Marcela se hayan interpolado entre la aventura del vizcaíno y la de los yangüeses, que originalmente serían consecutivas. El argumento principal procede del título del Capítulo 10: «De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses». Sin embargo, en ese capítulo, la aventura del vizcaíno está ya terminada, y la de los yangüeses no se cuenta hasta el Capítulo 15. Stagg sostuvo que Cervantes reordenó los capítulos de la versión originaria antes de la primera edición¹⁴, y considera que los capítulos 11 y 15 formaban «originariamente un *continuum*, y que ese *continuum* se escindió en la revisión para permitir la inserción de los caps. 11-14 en la brecha abierta» (Stagg, 1966: 11). El material narrativo de esos capítulos, es decir, el episodio de los cabreros y la historia de Marcela, provendrían de las aventuras de Sierra Morena¹⁵.

Si aceptamos esta hipótesis, deberíamos estudiar con detalle las huellas que hubiera dejado la interpolación en el texto¹⁶. La versión originaria se habría cortado en la descripción del *locus amoenus* que daba principio a la aventura con los yangüeses. Que se cortara precisamente en ese punto permitía una transición suave entre el final de la historia pastoril de Marcela y el principio de las aventuras de los yangüeses, que es la parodia de uno de los elementos más característicos de la bucólica, como veremos:

Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que, así como don Quijote se despidió de sus huéspedes y de todos lo que se hallaron al entierro del pastor Grisóstomo, él y su escudero se entraron por el mismo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela, y, habiendo andado más de dos horas por él, buscándola por todas partes, sin poder hallarla, vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco: tanto, que convidó y forzó a pasar allí las horas de la siesta, que rigurosamente comenzaba ya a entrar (*Quijote* I, 15, 159).

14. «Procuraré demostrar aquí que el texto de la I Parte de *Don Quijote*, tal como se publicó en la primera edición, difería del plan original por una notable redistribución del material» (Stagg, 1966: 7). Flores ha defendido más recientemente la hipótesis de la intercalación (Flores, 1979). Véase también Martín de Riquer (1982: I, 10); Allen (1986: 51-56). La crítica ha postulado igualmente que la historia de Marcela y Grisóstomo pudo adelantarse desde una aparición más tardía: “There is good reason to believe that Cervantes originally intended the episode to come later. If he moved it to give more prominence, it is not difficult to see why” (Ife, 1996: 112). Reciente también Murillo parece inclinado a aceptar dicha hipótesis (Murillo, 2015: 49-50).

15. Las razones que se aducen para la interpolación son variadas: no acumular demasiadas aventuras ajenas al protagonista; alejar las historias de Marcela y Cardenio; darle mayor relevancia a la historia de Marcela, etc.

16. En este sentido, Stagg creyó observar que el final de la aventura del vizcaíno y el de la historia de Marcela eran similares: desviación a un bosque y comida de don Quijote y Sancho en buena compañía (Stagg, 1966: 11). Sin embargo, diferencias esenciales de tiempo y espacio: tras la aventura del vizcaíno, comen sin que se haga mención al lugar de la comida y se apresuran a buscar un castillo para pasar la noche; tras la historia de Marcela, encuentran un *locus amoenus*, comen y pasan la siesta.

Es decir, el *locus amoenus*¹⁷ es el eslabón narrativo que une ambos episodios, uno pastoril serio (la historia de Marcela) y el otro paródico (aventuras de los yangüeses). La relación del *locus amoenus* con el amor y el sexo ha sido señalada repetidamente por la crítica (Thesleff, 1981: 31-45). En la obra de Teócrito y Virgilio, las referencias a la actividad sexual de los animales son muy frecuentes; incluso la defensa que hacen los arrieros de la «honestidad» de sus yeguas también encuentra su precedente en la actitud de los pastores de Teócrito:

¡Eh, tú, Blanquillo, el de las topetadas! Como montes a una de las cabras antes de sacrificar yo la cordera a las Ninfas, te caparé. ¡Ya está otra vez! (Theoc. 5, 147-149)¹⁸.

En ese lugar agradable, Rocinante (habitualmente poco rijoso, como recuerda Sancho) se muestra ardiente en presencia de las «hacas galicianas»¹⁹, lo que provocará la paliza de los yangüeses a don Quijote, Sancho y Rocinante, librándose del castigo únicamente el rucio de Sancho. Al usar ese punto para la interpolación, la unión de la historia de Marcela con la de los yangüeses estaba asegurada porque está última sucedía en un *locus amoenus* que funcionaba como eslabón conector con la historia pastoril de Marcela.

Pero quedaba asegurar también la transición entre la aventura del vizcaíno y la historia de Marcela. Y ahí entra en funcionamiento el episodio de los cabreros, con el discurso sobre la Edad de Oro y la actuación del cabrero Antonio, cantando un romance de amor. El arte de las transiciones de Cervantes es sublime. Como ha señalado Neuschäfer, «en el capítulo 11 comienza a tomar cuerpo la Arcadia al tropezar caballero y escudero con unos cabreros, es decir con pastores ‘verdaderos’ (en contraposición a los ficticios o literarios que se presentarán en el capítulo 12)»; además con el romance cantado por el pastor Antonio, «se le ha añadido al mundo real de los pastores un tinte literario»²⁰. Es decir, Cervantes ha introducido entre los incultos cabreros de la realidad contemporánea y los fingidos pastores-poetas del mundo de la bucólica un eslabón intermedio representado por Antonio, que pertenece al mundo real, pero que, a diferencia de sus compañeros de profesión, tiene suficiente conocimiento literario-musical para cantar sus amores, lo que lo aproxima al mundo ficcional de la bucólica²¹.

17. Esta descripción integra los componentes señalados por Curtius, quien cita tres elementos principales: árboles, prado y arroyo o fuente; y tres elementos secundarios: canto de las aves, flores y brisa (Curtius, 1955: 280-282).

18. Traducción de García Teijeiro y Molinos Tejada (1986).

19. Sobre la incongruencia del título del capítulo (donde los protagonistas son yangüeses) y el texto (en el que se habla de arrieros gallegos y «hacas galicianas»), véase Barroso Cabrera (2011).

20. Neuschäfer, (1999: 50).

21. Quadra-Salcedo interpreta que, con Antonio, Cervantes introduce «la nota idealista, al lado de los cabreros reales parece ser existe un pastor-estudiante» (Quadra-Salcedo, 1986: 213).

Al margen de esa suave transición señalada por la crítica, llama la atención poderosamente que no se describa ningún *locus amoenus* en el discurso de la Edad de Oro o en la historia pastoril de Marcela, a pesar de que se relatan detalladamente las actividades de los hombres durante el reinado de Saturno y los ejercicios bucólicos de Grisóstomo, Ambrosio y todos sus seguidores. Es decir, en ninguno de los dos niveles hipodiegéticos se halla el esperado *locus amoenus*, que, sin embargo, aparece en el primer nivel diegético cuando don Quijote y Sancho se apartan del camino a un *locus amoenus*, en el que la impulsividad sexual de Rocinante provocará la paliza propinada por los yangüeses.

Esta transferencia del *locus amoenus* desde el mundo idealizado de la bucólica al mundo realista en que se desenvuelven don Quijote y Sancho es una técnica narrativa que facilita la inclusión de los episodios pastoriles en el *Quijote* y que se utiliza también en la historia de Leandra y la Arcadia fingida.

LA HISTORIA DE LEANDRA (*QUIJOTE* I, 50-52)

En el capítulo 47 del *Quijote* de 1605, el cura y el barbero deciden enjaular a don Quijote y hacerle creer que ha sido encantado para llevarlo de vuelta a la aldea. Lo suben a un carro y se ponen en marcha a paso de buey. Los alcanzan un canónigo de Toledo y sus servidores, que se apresuran para llegar a una venta al mediodía. La situación y las palabras de don Quijote asombran al canónigo, que recibe una explicación del cura. El canónigo y el cura traban una larga conversación sobre literatura, que acaba cuando llegan al lugar sugerido por el barbero para descansar. El canónigo decide no seguir su camino a la venta y quedarse con ellos. Mientras esperan la comida, a instancia de Sancho sueltan a don Quijote y, a continuación, se establece un debate entre el canónigo y don Quijote, que cuenta la aventura del Lago Bullente para demostrar la veracidad de los libros de caballería²².

Cuando todo el grupo está comiendo, se oye un estruendo y un son de esquila. Aparece un cabrero que persigue a una cabra descarriada, a la que le habla como si fuera una mujer. El canónigo aconseja sosiego al recién llegado y le ofrece comida y bebida. El cabrero acepta y, después de comer, intenta explicar su comportamiento con la cabra contando su historia, que es la de Leandra. Todos aceptan gustosos; don Quijote porque ha visto que el caso tiene algo de aventura de caballería, pero Sancho se retira para seguir comiendo.

22. La temática de los capítulos 47 y 48 es esencialmente un debate literario, que ha sido analizado por Darío Villanueva: «Estos dos capítulos del *Quijote*, de gran valor teórico y extraordinaria significación para la historia de las ideas literarias modernas, recogen, pues, la tensión entre el canon preceptista, fundamentalmente aristotélico y horaciano, y las nuevas manifestaciones literarias en lengua vulgar» (Villanueva, 2015: 139-144).

En cierta aldea, un labrador rico y viudo cría a su única hija, que es de una hermosura extraordinaria. Al llegar la edad propicia, le salen innumerables pretendientes, entre lo que se encuentran Eugenio (el narrador de la historia) y Anselmo, ambos ricos y honrados. Antes de que se decida el matrimonio, llega a la aldea otro joven, Vicente de la Rosa, que regresa de Italia donde ha servido como soldado. Leandra, sin experiencia, se enamora de Vicente de la Rosa, por su oropel y su talento musical y poético, y se fuga con él, después de haber robado las joyas a su padre. Vicente la abandona en una cueva, sin joyas pero con la honra intacta, según la joven. Al cabo de tres días encuentran a Leandra, cuyo padre la encierra en un monasterio cercano. A consecuencia del final desgraciado de la historia de Leandra, Eugenio y su amigo Anselmo deciden dejar la aldea y, a pesar de pertenecer a una clase acomodada, se convierten en pastores de sus propios rebaños, dedicados a cantar sus cuitas amorosas. A imitación de ellos, otros pretendientes se unen y establecen una nueva Arcadia:

A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro, y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. Éste la maldice, la llama antojadiza, varia y deshonesta; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera; uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y, en fin, todos las deshonran y todos la adoran, y de todos se estiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado (*Quijote* I, 51, 581).

López Estrada señaló que «lo que comenzó siendo novela aldeana se convierte en fragmento de libro de pastores, con la mención de los cantos que la hermosa Leandra inspira a todos» (López Estrada, 2004: 110-111). Como hemos visto, se tilda el episodio de locura, aunque sin hacer referencia explícita al origen literario de esa disparatada renovación de la Arcadia. Y esa locura es el punto en común con las aventuras caballerescas que había adivinado don Quijote antes del relato de Eugenio.

Termina el cabrero su historia, con el general contento de todos, especialmente del canónigo que admira su estilo más cortesano que rústico y caracteriza a Eugenio como pastor poeta bucólico. Don Quijote reacciona a la historia de manera caballerisca y se ofrece a liberar a Leandra. El cabrero se asombra de la apariencia y palabras de don Quijote y pregunta quién es. Contesta el barbero describiéndolo como caballero andante; el cabrero considera que «este gentilhombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza» (*Quijote* I, 52, 583), lo que desencadena la pelea entre don Quijote y el cabrero. El sonido de una trompeta interrumpe la lucha y da inicio a la aventura de los disciplinantes.

En el *Quijote*, las irrupciones bucólicas siempre ocurren con una transición desde el cronotopo estructurante de la novela, que es el camino real, como ha

señalado entre otros Paz Gago (1995: 322)²³, hacia el cronotopo de la bucólica: el *locus amoenus*. Espacialmente, hallamos una desviación del camino hacia un lugar agradable más o menos apartado, precedido o no por el paso de una selva. En el caso de la inserción de la historia de Leandra, vemos cómo el camino real es el cronotopo en el que se produce el encuentro del canónigo y sus criados con el grupo que forman el boyero y don Quijote enjaulado, los cuadrilleros de la Santa Hermandad, Sancho y el cura y el barbero disfrazados. Después de la historia de Leandra, se recupera ese mismo cronotopo del camino real como espacio en el que se desarrolla la siguiente aventura: el encuentro con los disciplinantes y la continuación del regreso a la aldea, con don Quijote de nuevo enjaulado, ahora voluntariamente.

Uno de los rasgos más destacables de la técnica cervantina consiste en que se evitan las descripciones del *locus amoenus* en los episodios bucólicos: en el capítulo 51, ocupado enteramente por la narración del cabrero, no se describe ni someramente ningún lugar agradable. Este fenómeno se ha observado también en la historia de Marcela y Grisóstomo y lo veremos después en la Arcadia fingida.

Las descripciones del *locus amoenus* corresponderían a la utopía pastoril, pero son transferidas a la diégesis cómico-realista, nivel básico de la novela (Martínez Bonati, 1995). Estos *loca amoena*, marginales al cronotopo hegemónico del camino real, que pueden ir precedidos por el tránsito de un bosque o selva, son las suturas que unen los episodios pastoriles con la narración de las aventuras y los encuentros de nuestro héroe, por tanto se sitúan en el nivel diegético primario. Es precisamente en un *locus amoenus* donde tiene lugar la comida y donde los comensales escuchan el relato del cabrero²⁴:

Ya en esto volvían los criados del canónigo que a la venta habían ido por la acémila del repuesto, y haciendo mesa de una alhombra y de la verde yerba del prado, a la sombra de unos árboles se sentaron, y comieron allí, porque el boyero no perdiese la comodidad de aquel sitio, como queda dicho (*Quijote* I, 50, 573-574).

La descripción es sucinta, pero comprende dos de los elementos principales que Curtius señaló para el *locus amoenus*: la hierba y la sombra de los árboles. Sólo parece faltar, la presencia del agua de un arroyo o fuente. Pero nótese que el lugar es calificado dos veces como valle:

Y, así, con aquel espacio y silencio caminaron hasta dos leguas, que llegaron a un valle, donde le pareció al boyero ser lugar acomodado para reposar

23. Sobre la importancia del camino en el cronotopo de *La española inglesa* y el *Persiles*, véase Deddis de Calvo (1990). Sobre el concepto de cronotopo, Bajtín (1975: 237); específicamente para el «cronotopo del camino», Bajtín (1975: 250-251); y para el cronotopo de la novela pastoril, Bajtín (1975: 256).

24. «Pero la tranquilidad de la hora y del *locus amoenus* se ve alterada por la irrupción, desde la cercana espesura, de una hermosa cabra de piel manchada» (Márquez Villanueva, 1975: 77).

y dar pasto a los bueyes; y comunicándolo con el cura, fue de parecer el barbero que caminasen un poco más, porque él sabía detrás de un *recuesto* que cerca de allí se mostraba había un valle de más yerba y mucho mejor que aquel donde parar querían. Tomóse el parecer del barbero y, así, tornaron a proseguir su camino (*Quijote* I, 47, 543).

Ese valle donde hay hierba en pleno verano y sombra de árboles no puede ser otra cosa que los alledaños de un cauce entre dos elevaciones del terreno, con lo que ya tenemos el elemento principal del *locus amoenus* que nos faltaba: el agua del arroyo. Cervantes utiliza el término ‘recuesto’ como motivo espacial de separación entre el valle y el camino. Curiosamente, al final del episodio, otro ‘recuesto’ nos llevará desde el *locus amoenus* en el que se ha contado la historia de Leandra hasta el camino por el que se aproximan los disciplinantes:

Era el caso que aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra y por todos los lugares de aquella comarca se hacían procesiones, rogativas y disciplinas, pidiendo a Dios abriese las manos de su misericordia y les lloviese; y para este efecto la gente de una aldea que allí junto estaba venía en procesión a una devota ermita que en un *recuesto* de aquel valle había (*Quijote* I, 52, 585).

Estos dos «recuestos» son los motivos espaciales repetidos que separan el *locus amoenus* del camino real. Frente a la escueta descripción del *locus amoenus*, en el que comen todos, y que une la narración con el episodio pastoril, encontramos otra sutil sutura en el debate sobre los libros de caballería entre don Quijote y el canónigo. En la aventura del Caballero del Lago o del Lago Bullente, don Quijote ofrece la descripción exuberante²⁵ de un *locus amoenus*:

¿[...] se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Eliseos no tienen que ver en ninguna cosa? Allí le parece que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva. Ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedruzuelas, que oro cernido y puras perlas semejan [...] (*Quijote* I, 50, 569-570)²⁶.

La transición es pues gradual; del camino real del mundo cómico-realista se pasa a un *locus amoenus* presentado como «real», simple y escueto; de ahí

25. A propósito de Garcilaso *Égloga* 3.57-64, Rosenmeyer califica este tipo de descripciones como *locus uberrimus* (Rosenmeyer 1969: 190).

26. Aspecto muy importante de este último texto leído es la relación del *locus amoenus* con los mitos escatológicos y con la muerte/inmortalidad, con frecuencia simbolizada por el sueño (Thesleff, 1981).

se pasa a un *locus amoenus* absolutamente ideal, el presentado por don Quijote en la aventura del Lago Bullente²⁷, y que cuadra con la Arcadia renovada de Eugenio y Anselmo²⁸.

En general, los estudios sobre el *locus amoenus* analizan de manera exhaustiva los componentes espaciales, pero descuidan las coordenadas temporales que definen el tópic. Sin embargo, estas coordenadas temporales son esenciales para que la descripción de un lugar pueda considerarse como un *locus amoenus*. Volvamos a los momentos iniciales del episodio donde se cuenta la historia de Leandra. Cuando llegan al lugar en el que han decidido hacer una parada, el barbero ofrece una referencia temporal explícita:

—Aquí, señor licenciado, es el lugar que yo dije que era bueno para que, *sesteando* nosotros, tuviesen los bueyes fresco y abundoso pasto (*Quijote* I, 48, 557).

En el siguiente párrafo, el narrador se refiere la intención del canónigo con el mismo término de ‘sestear’ («porque él determinaba de sestear en aquel lugar aquella tarde»). Más adelante, cuando los criados del canónigo vuelve de la venta con las provisiones, la indicación temporal del momento de la comida vuelve a ser inequívoca, como ya se ha visto en citas anteriores. Después de la comida que le ofrece el canónigo, el cabrero cuenta la historia de Leandra para justificar los reproches que le ha hecho a la cabra, como si de una mujer descarriada se tratase. Al terminar su relato, invita a sus oyentes para que se retiren a su majada:

Ésta es la historia que prometí contaros. Si he sido en el contarla prolijo, no seré en serviros corto: cerca de aquí tengo mi majada y en ella tengo fresca leche y muy sabrosísimo queso, con otras varias y sazoadas frutas, no menos a la vista que al gusto agradables (*Quijote* I, 51, 582).

No hay ninguna referencia temporal explícita, pero los indicios bastan para que sepamos que ha caído la tarde. En primer lugar, el cabrero ha sido «prolijo» al contar la historia, como él mismo dice. De hecho, su relato ocupa siete páginas de la edición citada. Si seguimos el tipo de cómputo que utiliza Paz Gago (1995), con una velocidad narrativa media, la narración se correspondería con un lapso de unas seis horas. Como la acción se desarrolla en verano, nos situaríamos al final de la tarde. En segundo lugar, el ofrecimiento que hace el cabrero de leche, queso y frutas nos indica que estamos cerca de la siguiente

27. «DQ echa mano de su experiencia lectora y de su capacidad fabuladora para lanzarse a imaginar con todo lujo de detalles al aventura maravillosa del Lago Hirviente: un *descensus ad inferos* que abre las puertas (en este caso, las aguas) a un trasmundo de ensueño, con sus campos amenos, su alcázar de pedrería, sus hermosas doncellas que agasajan al caballero, su dama encantada y confidente» (Montero, 2015: 146).

28. Diferimos del Profesor López Estrada, que considera que la transición entre el capítulo 50 y la historia de Leandra en el capítulo 51 es brusca (López Estrada, 2004: 110).

comida. Por último, la referencia a su majada, sugiere una invitación a pasar la noche, del mismo modo que hicieron don Quijote y Sancho en el episodio de los cabreros donde se contó la historia de Marcela (*Quijote* I.12-14). Los precedentes de ofrecimiento de alimentos típicamente bucólicos a la caída de la tarde no faltan; véase, por ejemplo, el final de la *Égloga* I de Virgilio:

A pesar de todo, podías descansar aquí esta noche sobre las hojas verdes.
Tengo manzanas dulces, castañas mollares y cantidad de leche cuajada. Y
ya humean a lo lejos los techos de los cortijos y se va alargando las sombra
que cae de los altos montes (Verg. *Ecl.* 1, 79-83)²⁹.

La narración del cabrero Eugenio ha ocupado por entero el tiempo de la bucólica, que se extiende desde el mediodía, momento en el que los pastores poetas se refugian del calor estival en el *locus amoenus*, hasta el crepúsculo vespertino, que marca el fin del encuentro bucólico y señala el momento de recoger el ganado. Así pues, los elementos espaciales, que hasta ahora hemos visto, se completan con un esquema temporal que remonta al inicio de la tradición bucólica y que caracteriza el género.

La inseparabilidad de espacio y tiempo en la tradición pastoril ha sido apuntada por Aurora Egido, en su trabajo sobre la topografía y la cronografía de *La Galatea* y, más recientemente, por Fernández Mosquera. Ahora bien, la profesora Egido, refiriéndose a la *Égloga* I de Garcilaso, postula que el poeta adopta un esquema temporal que acompaña el recorrido del sol desde el amanecer hasta el ocaso, siguiendo una tradición virgiliana³⁰. Es cierto que *Égloga* I de Garcilaso se extiende de sol a sol, como la *Égloga* VIII de Virgilio, que es la fuente anotada por Herrera. Sin embargo, las otras dos *Églogas* de Garcilaso se inician al mediodía y terminan al atardecer. Y si de las diez *Églogas* de Virgilio excluimos la IV, intemporal y dedicada a la Edad de Oro, y el encuentro en el camino de la *Égloga* IX, en el que Virgilio no ofrece ninguna referencia temporal (Egido, 1985: 55)³¹, encontramos que siete presentan explícita o implícitamente un esquema temporal que se extiende desde el mediodía hasta el atardecer. Así pues, la determinación temporal entre el mediodía y el atardecer no solo es la dominante en la tradición, sino que es la que remonta a Teócrito; véase por ejemplo:

Sentados ambos a la vera de una fuente un mediodía de verano, cantaban así (Theoc. 6, 3-4).

Por eso, los componentes morfológicos que señaló Curtius, tienen forzosamente que completarse con las limitaciones temporales que presenta el *locus*

29. Segura (1981).

30. Esta misma posición adoptó Casaldueiro, al inscribir la narración en el presente dentro del tiempo pastoril, «de sol a sol» (Casaldueiro, 1973: 31), y más recientemente Ife: “Time and space do not matter beyond the daily passage of the rising and setting sun” (Ife, 1996: 108).

31. Al igual que su modelo, el *Idilio* VII de Teócrito.

amoenus en la bucólica. El primer ejemplo plenamente formalizado de *locus amoenus* lo encontramos en el *Fedro* platónico. Sócrates y Fedro eligen un lugar agradable para leer el discurso sobre el amor de Lisias. Platón nos ofrece los elementos espaciales que Curtius recoge (un prado a la sombra de un plátano junto al río Iliso), pero además nos ofrece, sin ninguna duda, las coordenadas temporales, que después seguirán Teócrito, Virgilio y Garcilaso de la Vega.

Sócrates.—Desviémonos por aquí, y vayamos por la orilla del Iliso, y allí, donde mejor nos parezca, nos sentaremos tranquilamente.

Fedro.—Por suerte que, como ves, estoy descalzo. Tú lo estás siempre. Lo más cómodo para nosotros es que vayamos a la orilla del arroyuelo mojándonos los pies, cosa nada desagradable en esta época del año y a estas horas (Pl. *Phdr.* 228e-229b)³².

Es el mediodía de la estación calurosa el momento en que el ámbito fresco y húmedo del *locus amoenus* resulta paradisiaco, y se prolonga hasta la caída de la tarde. Las referencias a la siesta, como hora en la que se inicia el encuentro bucólico, y a la caída de la tarde, que le pone punto final, son explícitas en el *Fedro*:

Sócrates— Bien, creo que tenemos tiempo. Y me parece además, como si, en este calor sofocante, las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, dialogasen ellas mismas y nos estuviesen mirando. Porque es que si nos vieran a nosotros dos que, como la mayoría de la gente, no dialoga mediodía, sino que damos cabezadas y que somos seducidos por ellas debido a la pereza de nuestro pensamiento, se reirían a nuestra costa, tomándonos por esclavos que, como ovejas, habían llegado a este rincón, cabe la fuente, a echarse una siesta. Pero si acaso nos ven dialogando y sorteándolas como a sirenas, sin prestar oídos a sus encantos, el don que han recibido de los dioses para dárselo a los hombres, tal vez nos lo otorgasen complacidas (Pl. *Phdr.* 258e-259b).

Fedro— Así será. Pero vámonos yendo, ya que el calor se ha mitigado (Pl. *Phdr.* 279b).

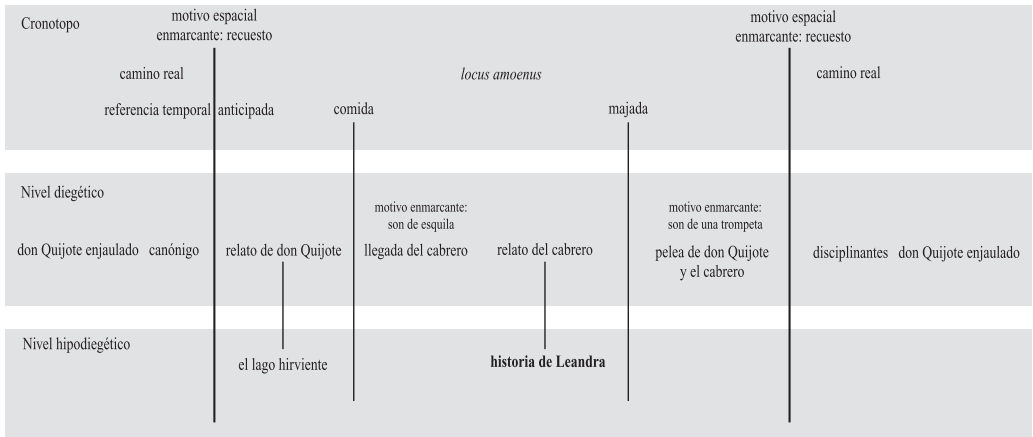
Así pues, desde el *Fedro*, espacio y tiempo en el *locus amoenus* serán inseparables. Las coordenadas temporales caracterizan tanto el tópico, como los elementos espaciales. Los idilios pastoriles de Teócrito y las églogas de Virgilio y de Garcilaso siguieron fielmente el modelo fijado en el *Fedro* platónico³³. En este sentido, puede afirmarse que Cervantes no sólo era consciente de que todos esos elementos espaciales y ambientales constituían un sistema, una estructura que superaba la simple suma de los elementos aislados, como ha señalado Fernández Mosquera (1996: 311), sino que su funcionamiento dependía de un

32. Traducción de Lledó (1992).

33. Véanse el principio de Theoc. 6 y el final de Verg. *Ecl.* 1 (Theoc. 6.1-4, y Verg. *Ecl.* 1.79-83).

tiempo bien limitado: el fresco y umbrío espacio del *locus amoenus* solo resulta agradable si se opone al calor y la sequedad de la tarde de la estación calurosa³⁴.

En resumen, es destacable la cuidadosa técnica de Cervantes al incluir los episodios pastoriles. Su conciencia es meridiana: utiliza la transferencia del *locus amoenus* al nivel diegético con el objetivo de suavizar el tránsito al mundo pastoril. Por otra parte, en la historia de Leandra, Cervantes ha utilizado un mecanismo de enmarcamiento con motivos espaciales, temporales y auditivos repetidos, como puede comprobarse en el siguiente esquema:



LA ARCADIA FINGIDA (*QUIJOTE* II, 58-59 Y 67-68)

Después del episodio de la Arcadia fingida y el atropello de los toros, la comida y siesta de don Quijote simbolizan una claudicación del personaje, que se pliega así al pragmatismo de su escudero. Este sueño del héroe tiene una función significativa extraordinaria, como el sueño de la cueva de Montesinos o el que ya en su casa le devuelve el juicio. El apagamiento de don Quijote, observado por Martín de Riquer en los episodios catalanes³⁵, de hecho se

34. En el *Quijote* de 1615, se han observado unas distorsiones temporales muy significativas: confróntese la determinación de que don Quijote va a asistir a las justas de Zaragoza que se celebran el día de San Jorge (23 de abril) y la carta fechada por Sancho el 20 de julio de 1614 en el castillo de los duques (Egido, 1985: 225). Para una explicación satisfactoria de estas incongruencias, véase Paz Gago: «La historia de don Quijote no abarca tanto un verano repetido o redoblado, sino que se enmarca en el ámbito cronotópico de esa estación estival perenne, inexistente en la realidad pero concebible y normal en el seno del universo ficcional maravilloso de los relatos caballerescos» (Paz Gago, 1995: 352).

35. «El desencanto y la melancolía de don Quijote no está, como tantas veces se ha repetido, en el contraste entre el idealismo del héroe y la prosaica y vulgar realidad, sino en lo que estamos leyendo ahora, en estos capítulos que transcurren en Cataluña. Vemos con auténtica lástima que todo el ardor caballeresco de don Quijote se desmorona y se aniquila cuando el hidalgo manchego es situado frente a lo que exige valentía y heroísmo. Y nos confirmamos de que su locura es puramente

inicia con esa siesta de don Quijote tras el atropello de los toros. Ese es el verdadero punto crítico en el declinar de nuestro héroe.

Al comienzo del capítulo II, 58, vemos a un don Quijote renovado reemprender la búsqueda de aventuras³⁶. Don Quijote y Sancho cabalgan poco más de una legua y se encuentran con unos labradores que comen en un pradillo; portan las imágenes de San Jorge, San Martín, Santiago y San Pablo. Don Quijote considera el encuentro de buen augurio, porque las imágenes representan a cuatro santos caballeros cristianos, que ejercieron la profesión de la caballería y «pelearon a lo divino» (*Quijote* II, 58, 1097). Acaban de comer los portadores y reemprenden su camino, y lo mismo hacen don Quijote y Sancho. Mientras cabalgan, conversan don Quijote y su escudero, y se adentran en una selva; de repente don Quijote se ve prisionero en una red para atrapar pajarillos. Ahí comienza el episodio de la Arcadia fingida.

Frente a las historias de Marcela y de Leandra, en las que la Arcadia renovada por los enamorados que se disfrazan de pastores poetas solo aparece como relato de uno de los personajes (nivel hipodiegético), ahora don Quijote y Sancho pueden ver con sus ojos «dos hermosísimas pastoras: a lo menos vestidas como pastoras». Maravillados se quedaron don Quijote y Sancho, pero no menos admiradas debieron de quedar las doncellas: los unos por ver representado el mundo bucólico, las otras, por ver resucitado el mundo de la caballería. Pero la conciencia de ficción literaria separa a don Quijote de estos nuevos pastores poetas:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excellentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado (*Quijote* II, 58, 1101).

Las pastoras y el hermano de una de ellas, que se ha presentado, invitan a don Quijote adonde tienen montadas las tiendas. Allí se encuentra con un grupo de más de treinta pastores y don Quijote acepta la comida que le ofrecen³⁷.

intelectual o libresca, y que el *Quijote* no es una sátira del heroísmo ni de la caballería, sino de la literatura caballeresca» (Riquer, 2003: 215-216). En los episodios catalanes, don Quijote desarmado es hecho prisionero por los bandidos de Roque Guinart; cae descabalgado cuando entra en Barcelona; siente miedo en la verdadera aventura de las galeras; y finalmente, es vencido por el Caballero de la Blanca Luna, en una aventura que él no busca sino que encuentra involuntariamente.

36. Recuérdese que don Quijote sale del palacio de los duques como un «fugitivo Eneas», en palabras de Altisidora, y que al salir al campo pronuncia su discurso de la libertad. El hecho de que la salida sea por la mañana, como corresponde a la hora épica (Lida de Malkiel, 1975: 119-164), parece natural pero no deja de ser significativo, porque don Quijote vencido, sale a caminar por la tarde; véase, por ejemplo, la salida de la venta tras el encuentro con don Álvaro de Tarfe (*Quijote* II, 72).

37. En esta jornada se suceden tres comidas distintas, y las tres transcurren en lugares agradables. Teniendo en cuenta que, desde la salida del castillo del duque hasta el encuentro con los portadores de

Mientras don Quijote y Sancho comparten tiempo y espacio con quienes están representando las églogas renacentistas, no se ofrece ninguna descripción detallada del *locus amoenus*, donde con toda probabilidad transcurre el episodio. Cuando termina la comida, don Quijote para agradecer la hospitalidad, decide sostener durante dos días que esas «zagalas contrahechas o fingidas» son las doncellas más hermosas del mundo, exceptuando a la sin par Dulcinea. Con este propósito, don Quijote y Sancho salen al camino real y son atropellados por un rebaño de toros y los vaqueros que los conducen. La vergüenza hace que no se despidan de quienes los han acogido en su «Arcadía fingida o contrahecha» (*Quijote* II, 58, 1106), y se alejan por el camino hasta que llegan precisamente a un *locus amoenus*, donde pueden descansar y recuperarse:

Al polvo y al cansancio que don Quijote y Sancho sacaron del descomedimiento de los toros socorrió una fuente clara y limpia que entre una fresca arboleda hallaron, en el margen de la cual, dejando libres sin jáquima y freno al rucio y a Rocinante, los dos asendereados amo y mozo se sentaron (*Quijote* II, 59, 1107).

Como podemos comprobar, nos hallamos ante la misma técnica de transición que ya hemos visto en las historias de Marcela y de Leandra. La descripción del *locus amoenus* se escamotea en el episodio pastoril, donde le correspondería aparecer, pero no desaparece, sino que se transfiere al nivel diegético cómico-realista en el que se desenvuelven los protagonistas de la novela. En el episodio de la Arcadía fingida, el lugar donde se representan las églogas de Garcilaso de la Vega y Camões no está descrito como un *locus amoenus*; al contrario que el sitio donde se reponen don Quijote y Sancho del atropello de los toros, donde hallamos la fuente, la sombra de los árboles y el prado.

El pesar por esta afrenta hace que don Quijote se niegue a comer, sugiriendo una huelga de hambre que acabe con su vida. Sancho con palabras llenas de sentido común consuela a su amo y lo exhorta a comer y a dormir, y don Quijote sigue su consejo:

–[...] y sepa, señor, que no hay mayor locura que la que toca en querer desesperarse como vuestra merced, y créame y después de comido échese a dormir un poco sobre los colchones verdes destas yerbas, y verá como cuando despierte se halla algo más aliviado.

[...]. Agradeciéndoselo don Quijote, comió algo, y Sancho mucho, echáronse a dormir entrambos, dejando a su albedrío y sin orden alguna, pacer del abundosa yerba de que aquel prado estaba lleno a los dos continuos compañeros y amigos Rocinante y el rucio. Despertaron algo tarde³⁸, volvieron

las tallas han recorrido poco más de una legua, la primera de estas tres comidas, la de los portadores de las tallas, en la que no participan ni don Quijote ni Sancho, bien pudiera ser un almuerzo de media mañana. No así las otras dos: en ambas comen el amo y el escudero y ambas ocurren a mediodía.

38. La precisión de que los personajes despiertan algo tarde es relevante porque nos marca el final del tiempo bucólico.

a subir y a seguir su camino, dándose prisa para llegar a una venta que al parecer una legua de allí se descubría (*Quijote* II, 59, 1108).

Es sorprendente que don Quijote duerma la siesta tras la comida, hito que marca un cambio muy importante en nuestro caballero. A lo largo de toda la historia, con mucha frecuencia hallamos la antítesis de la vigilia de don Quijote y del sueño de Sancho³⁹. Pero al margen de la posible evolución del personaje que el desarrollo de la trama novelesca implica, no debe pasarnos desapercibido que, en relación con el *locus amoenus*, la antítesis vigilia/sueño cumple una función esencial en el *Fedro* platónico, donde se confrontan los filósofos que dialogan a los esclavos que hartos de comer duermen la siesta. La conducta reprochable de los esclavos se contraponen también, aunque de forma tácita, a la de las cigarras-poetas, que mueren sin comer ni beber. Después de que Fedro haya leído el discurso de Lisias y Sócrates haya pronunciado sus dos discursos, en contra y a favor del amor, Platón cuenta el mito sobre el origen de esas cigarras mitológicas:

Sóc. – Bien, creo que tenemos tiempo. Y me parece además, como si, en este calor sofocante, las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, dialogasen ellas mismas y nos estuviesen mirando. Porque es que si nos vieran a nosotros dos que, como la mayoría de la gente, no dialoga a mediodía, sino que damos cabezadas y que somos seducidos por ellas debido a la pereza de nuestro pensamiento, se reirían a nuestra costa, tomándonos por esclavos que, como ovejas, habían llegado a este rincón, cabe la fuente, a echarse una siesta. Pero si acaso nos ven dialogando y sorteándolas como a sirenas, sin prestar oídos a sus encantos, el don que han recibido de los dioses para dárselo a los hombres, tal vez nos lo otorgasen complacidas.

Fed. – ¿Y cuál es ese don que han recibido? Porque me parece que no he oído mencionarlo nunca.

Sóc. – Pues en verdad que no es propio de un varón amigo de las Musas el no haber oído hablar de ello. Se cuenta que, en otros tiempos, las cigarras eran hombres de éstos que existieron antes de las Musas, pero que, al nacer éstas y aparecer el canto, algunos de ellos quedaron embelesados de gozo hasta tal punto que se pusieron a cantar sin acordarse de comer ni beber, y en ese olvido se murieron. De ellos se originó, después, la raza de las cigarras, que recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra a cada una de ellas (*Pl. Phdr.* 258e-259c).

39. Por ejemplo, en el episodio de los cabreros, vemos esa caracterización de ambos personajes: «[...] pero acomódate tú donde quisieres, que los de mi profesión mejor parecen velando que durmiendo» (*Quijote* I, 11). Cf. Paz Gago (1995: 319). Véase igualmente: «Sancho Panza, que ya daba al diablo el tanto hablar del cabrero, solicitó por su parte que su amo se entrase a dormir en la choza de Pedro. Hízolo así, y todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela. Sancho Panza se acomodó entre Rocinante y su jumento, y durmió, no como enamorado desfavorecido, sino como hombre molido a coces» (*Quijote* I, 12).

La relación señalada por Thesleff del *locus amoenus* con los mitos escatológicos y con el sueño, como imagen de la muerte, es evidente en este texto. Ahora bien, Platón presenta a sus dos personajes evitando la somnolencia del mediodía mediante la conversación filosófica, y opone ese género de vida liberal al propio de los esclavos que dormitan como el ganado. Es patente el paralelo con las cigarras-poetas que no necesitan comer ni beber, y sólo se dedican a cantar de su nacimiento a su muerte.

Cervantes era plenamente consciente de ese significado metafórico del sueño. En el viaje de regreso desde Barcelona, al pasar por el prado donde se repusieron del atropello de los toros, don Quijote recuerda el episodio de la Arcadia fingida, y fantasea con convertirse a la vida pastoril⁴⁰. Siguen su camino conversando y, al caer la tarde, don Quijote propone retirarse «del camino real algún trecho, donde pasaremos la noche». Cumple don Quijote con la naturaleza durmiendo el primer sueño y despierta a Sancho que suele dormir de un tirón toda la noche. Don Quijote le ordena empezar con los azotes que han de desencantar a Dulcinea, y añade:

Después que te hayas dado, pasaremos lo que resta de la noche cantando, yo mi ausencia y tú tu firmeza, dando desde agora principio al ejercicio pastoral que hemos de tener en nuestra aldea (Quijote II, 58, 1179)

Sancho rechaza los azotes y pronuncia un retórico elogio del sueño:

—No entiendo eso —replicó Sancho—; sólo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templó el ardor y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia (Quijote II, 58, 1180).

Obsérvese que es el contexto del «ejercicio pastoral» el que lleva a Sancho a contraponer en su discurso «al *pastor* con el rey». Así pues, la siesta de don Quijote en el *locus amoenus*, después del episodio de la Arcadia fingida y el atropello, marca un antes y un después en el desarrollo de la trama y adelanta el final de la novela. La siesta del caballero es el principio de su apagamiento, pero también el anticipo de una muerte cercana.

40. «Con su voluntariosa imaginativa don Quijote recrea en un instante un orbe bucólico de atributos cabales [...]. Acostumbrado a los actos heroicos, don Quijote pronuncia el *fiat lux* de su nuevo mundo sin mayores ceremonias [...]. Todo esto se refleja en el acto de auto-bautismo: don Quijote voluntariamente se convierte en el pastor Quijotiz [...]. En suma, don Quijote ha efectuado una pastorilización uniforme y absoluta» (Avalle-Arce, 1974: 261).

CONCLUSIONES

Para incluir exitosamente la bucólica en el *Quijote*, Cervantes tuvo que afrontar algunos retos ineludibles. En primer lugar, debía asegurarse de que el lector no percibiese las «costuras» de esa trama episódica gracias a un arte de las transiciones impecable. En el paso desde el primer nivel diegético (cómico-realista) al segundo nivel (pastoril-idealista), se corría un riesgo de ruptura evidente, no solo porque el lector notase un burdo remiendo, sino porque el sentido grave de los episodios pastoriles entraba en contradicción con el tono cómico de la historia de don Quijote y Sancho⁴¹. Cervantes era consciente de este tono grave de los episodios intercalados, como deja ver en la segunda parte:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, 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, que no podían dejar de escribirse. (*Quijote* II, 44, 979-980).

Los episodios bucólicos intercalados permitían, además de la necesaria variedad narrativa, la inclusión de un tono más grave, puesto que la muerte de Grisóstomo⁴² y la caída de Leandra implican una *metabolé* abiertamente negativa⁴³. La función de contrapunto grave de estos episodios con respecto a la acción principal cómico-realista ha sido señalada por la crítica, como ya se ha

41. Aspecto señalado por Gómez Canseco (2005: 146-147). En el mismo sentido y aplicado no solo a los pastoriles, Neuschäfer anota que «los episodios [las novelas intercaladas] añaden a la acción principal seriedad y profundidad moral» (Neuschäfer, 1999: 15).

42. Sobre la presencia de la muerte «también en la Arcadia», recuérdese el *Idilio* I de Teócrito en el que el pastor Tirsis canta la muerte por amor de Dafnis (Theoc. I, 64-142); Virgilio lo imitó en su *Égloga* X, a propósito de la muerte –también por amor– de su amigo Galo. Cf. Damiani y Mújica (1990).

43. Márquez Villanueva señaló que Eugenio llama «tragedia» a un suceso harto vulgar (Márquez Villanueva, 1975: 79). La referencia a la tragedia como género literario en las palabras de Eugenio es patente: «Llámase mi competidor Anselmo, y yo, Eugenio, porque vais con noticia de los nombres de las personas que en esta tragedia se contienen». Claramente el término «persona» apunta a los caracteres de un obra teatral. Para Márquez Villanueva, «llamar tragedia a su relato es exageración graciosamente acorde con las ínfulas literarias del joven» (Márquez Villanueva, 1975: 79 n. 2)

apuntado⁴⁴. Sin embargo, ha pasado desapercibido un procedimiento narrativo que Cervantes utiliza para acentuar esta función de contrapunto. La vuelta al nivel diegético primario se realiza con la llegada a un *locus amoenus* «real» en el que ocurre una acción crudamente burlesca, en la que la alegoría y la parodia juegan un papel importante. A la historia grave de Marcela sucede la parodia sexual del enardecimiento de Rocinante y la ulterior paliza por parte de los yangüeses. El relato de la historia de Leandra termina con la pelea entre el cabrero y don Quijote, motivo de risas para todos los presentes: «En resolución, estando todos en regocijo y fiesta, sino los dos aporreantes que se carpían» (*Quijote* I, 52, 584). La riña a arañazos entre el pastor bucólico Eugenio y el caballero andante don Quijote no puede entenderse sino como una alegoría burlesca del combate entre los dos géneros. En el episodio de la Arcadia fingida, es el atropello de los toros el elemento narrativo que cumple ese mismo papel.

En cuanto a la técnica formal de las transiciones, hemos podido observar el mismo recurso en los tres principales episodios pastoriles. La descripción del *locus amoenus*, cuya aparición esperaríamos en el relato pastoril (historia de Marcela, historia de Leandra) o en el escenario donde se representa teatralmente la bucólica (Arcadia fingida), se transfiere al nivel cómico-realista básico de la novela (Martínez Bonati, 1995). Estos *loca amoena*, marginales al cronotopo hegemónico del camino real y las ventas, que pueden ir precedidos o no por el tránsito de un bosque o selva, son las suturas que unen los episodios pastoriles con la narración de las aventuras y los encuentros de nuestro héroe⁴⁵.

Por último, se ha dicho que la *Poética* de Aristóteles es fundamental para entender el *Quijote* (Egido, 1985: 177); quizá habría que reivindicar una im-

44. Más que como contrapunto, Neuschäfer explica la relación de la historia de Marcela con la acción principal como un ejemplo de paralelismo: la locura de don Quijote (someter al mundo a las exigencias de su utopía caballeresca) es paralela a la locura de Grisóstomo, «pensar que todo tiene que acontecer según *sus* ideas, que son en este caso las normas de la novela pastoril» (Neuschäfer, 1999: 56). Según Neuschäfer, «En el capítulo 15 es Rocinante el protagonista, y lo que pasa entre él y las yeguas de los yangüeses no es otra cosa que un reflejo de la historia de Marcela y Grisóstomo» (Neuschäfer, 1999: 57). Y concluye: «el episodio intercalado es como un espejo en el que se refleja la problemática moral de la acción principal» (Neuschäfer, 1999: 58). Muy interesante es la interpretación que ofrece J. Blasco sobre los siete episodios intercalados en la primera parte del *Quijote* (todos con una temática amorosa), «que se ajustan a una estructura caracterizada por una simetría especular. Marcela es, punto por punto de su carácter, la antítesis de Leandra» (Blasco, 1993: 27). En conjunto, esos siete episodios ofrecerían unos *exempla* llenos de vida que demostrarían «la inutilidad de la discusión teórica de los preceptistas» (Blasco, 1993: 37), discusión que aparece representada en los diálogos.

45. Para comprender la eficacia de este recurso cervantino, podemos compararlo con la técnica pictórica de «contaminar» los diferentes campos de color con los tonos de los campos contiguos, fenómeno que se observa no solo en la representación objetiva de los reflejos. Esta técnica se desarrolló hasta la perfección en el arte barroco; véase, por ejemplo, en «Venus y Adonis» de P. P. Rubens (Museo Ermitage), las manchas azules en el pie derecho de la diosa, que no pueden ser reflejo del cercano drapeado azul; o la mancha roja en su rodilla izquierda y en el codo izquierdo de Cupido, que tampoco reflejan el manto rojo de Adonis.

portancia no menor de los textos platónicos, y sobre todo, del *Fedro*⁴⁶, porque es ahí donde aparece por primera vez formado el tópico del *locus amoenus*, con sus coordenadas temporales bien establecidas (la estación calurosa desde el mediodía hasta la caída de la tarde) junto a los elementos espaciales habitualmente señalados. Pero además, porque en el *Fedro* es patente la relación del *locus amoenus* con el tema del sueño como símbolo de la muerte, que tanta importancia tiene en el episodio de la Arcadia fingida, pues ese momento inicia el declinar de nuestro héroe y prenuncia su cercana muerte⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allen, J. J. (1986). "Style and Genre in Don Quijote. The Pastoral", *Cervantes*. 6, pp. 51-56.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1994). «Don Quijote entre caballeros y pastores», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario* vol. I. Kassel: Reichenberger, pp. 119-124.
- Bajtín, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barroso Cabrera, R. y Morín de Pablos, J. (2011). «De nuevo sobre los yangüeses del *Quijote*», *Anales Cervantinos*. 43, pp. 145-161.
- Blasco, Javier (1993). «...«Y lo demás que contiene son episodios» (La fábula y los episodios del *Quijote*)», *Castilla: Estudios de Literatura*. 18, pp. 19-40.
- Blasco, Javier (2015). «Lecturas del Quijote Capítulo 11», en *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Real Academia Española, 74.
- Casalduero, Joaquín (1973). «*La Galatea*», en *Suma cervantina*. Madrid: Támesis, pp. 27-46.
- Castro, Américo (1987). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Crítica [edición facsímil de la publicada en 1925 en los Anejos de la *Revista de filología española*].
- Cervantes, Miguel de (2001). *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Curtius, E.R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

46. Lo que es concorde con las tendencias neo-platónicas del ambiente literario en el que se movía Cervantes. Así, neoplatónica es la reacción de don Quijote y Sancho cuando el pastor Eugenio se dispone a contar la historia de Leandra. En cualquier caso, las teorías platónicas sobre la retórica aparecen entre otros diálogos en el *Fedro*, cuya influencia en las retóricas del siglo XVI es incuestionable. En este ambiente, el conocimiento de las famosísimas primeras páginas del diálogo ha debido de ser común en los ambientes literarios. Sobre la dependencia de Cervantes con respecto a las fuentes clásicas puede verse, como ejemplo, McGaha (1980); especial mención merece la deuda de Quijote II, 71 con la escena en que Eneas contempla las pinturas sobre la guerra de Troya en el templo de Juno en Cartago.

47. Hay otros temas del *Fedro* que deberían tenerse en cuenta para la lectura cabal de los episodios pastoriles del Quijote. Por ejemplo, en este diálogo se enuncia por primera vez la metáfora de la unidad orgánica del discurso, la relación armoniosa entre sus partes como en un organismo. Precisamente esa es la idea nuclear en el discurso del canónigo al cura, que precede al episodio de los cabreros y la historia de Marcela.

- Damiani, B. y Mujica, B. (eds.) (1990). *“Et in Arcadia ego”*. *Essays on Death in the Pastoral Novel*. Lanham: University Press of America.
- Deddis de Calvo, Emilia (1990). «El cronotopo de la novela de peregrinación: Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*. 28, pp. 99-108.
- Egido, Aurora (1985). «Topografía y cronografía en *La Galatea*», en *Lecciones cervantinas*, Aurora Egido (coord.). Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 49-93.
- Fernández Mosquera, Santiago (1996). «Sobre el espacio y la transformación del lugar ameno en la narración cervantina», en *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la SELGYC*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 303-317.
- Finello, Dominick L. (1976). «Cervantes y lo pastoril a nueva luz», *Anales Cervantinos*. 15, pp. 211-222.
- Finello, Dominick L. (1986). “Shepherds at Play: Literary Conventions and Disguises in the Pastoral Narratives of the Quijote”, en *Cervantes and the Pastoral (Proceedings)*, J. J. Labrador Herraiz y J. Fernández Jiménez (eds.). Cleveland: Cleveland State University y Penn State-Behrend College, pp. 115-128.
- Finello, Dominick L. (1994). *Pastoral Themes and Forms in Cervantes’s Fiction*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press.
- Finello, Dominick L. (2014). «La égloga y el entorno novelesco», *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 161-206.
- Flores, R. M. (1979). “Cervantes at Work: the Wrinting of *Don Quixote*, Part I”, *Journal of Hispanic Philology*. 3, 135-160.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gómez Canseco, Luis (2005). *El Quijote, de Miguel de Cervantes*. Madrid: Síntesis.
- Herrero, Javier (1978). “Arcadia’s Inferno: Cervantes’ attack on Pastoral”, *Bulletin of Hispanic Studies*. 55.4, pp. 289-299.
- Ife, Barry (1996). “Some Uses of Pastoral in *Don Quijote*”, *Journal of the Institute of Romance Studies*. 4, pp. 107-122.
- Labrador Herraiz, J. J. y Fernández Jiménez, J. (eds.) (1986). *Cervantes and the Pastoral (Proceedings)*. Cleveland: Cleveland State University y Penn State-Behrend College.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975). «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, pp. 119-164.
- López Estrada, Francisco (2004). «Lecturas del Quijote Capítulos 50 y 51», en *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 108-111.
- López Estrada, Francisco (2005). «Pastores en el ‘Quijote’», *Anales Cervantinos*. 37, pp. 15-32.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975). *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus.
- Martínez Bonati, Félix (1995). *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- McGaha, M. (1980). “Cervantes and Virgil”, en *Cervantes and the Renaissance*, Michael McGaha (ed.). Newark: Juan de la Cuesta, 1980, pp. 34-50.
- Montero, Juan (2015). «Lecturas del Quijote Capítulos 50 y 51», en *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Real Academia Española, pp. 146.
- Moore, Charles B. (1993). «El carácter conflictivo del *locus amoenus* y de la Edad Dorada en el *Quijote*», *Letras de Deusto*. 58, pp. 129-135.
- Murillo, Luis Andrés (2015). «Lecturas del Quijote Capítulo 15», en *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Real Academia Española, pp. 49-50.

- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999). *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos.
- Paz Gago, José María (1995). *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Platón (1992). *Diálogos* vol. III. E. Lledó (trad.). Madrid: Gredos.
- Quadra-Salcedo, María Victoria de la (1986). «Algunos aspectos de lo pastoril en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*. 24, pp. 207-218.
- Riley, Edward C. (1955-1956). «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*. 5, pp. 209-230.
- Riquer, Martín de (1982). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta.
- Riquer, Martín de (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- Rosenmeyer, Th. G. (1969). *The Green Cabinet*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Stagg, G. L. (1966). «Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I Parte)», *Anales de la Universidad de Chile*. 124, pp. 5-33 [versión inglesa: “Revision in *Don Quixote*, Part I”, *Hispanic Studies in Honor of I. González-Llubera*, F. Pierce (ed.). Oxford: The Dolphin books, 1959, 347-366].
- Teócrito (1986). *Bucólicos griegos*, M. García Teijeiro y M. T. Molinos Tejada (trads.). Madrid: Gredos.
- Thesleff, H. (1981). “Man and locus amoenus in early Greek poetry”, en *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburtstag*, G. Kurz, Dietram Mueller y W. Nicolai (eds.). München: Beck, pp. 31-45.
- Villanueva, Darío (2015). «Lecturas del Quijote Capítulos 47 y 48», en *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Real Academia Española, pp. 139-144.
- Virgilio (1981). *Bucólicas. Geórgicas*, B. Segura (trad.). Madrid: Alianza.

Recibido: 24 de noviembre de 2015

Aceptado: 12 de mayo de 2016