



**Un cuento en tres partes: intereses y técnicas  
de la novela de Leonardo y Camila  
en *El viaje entretenido***

**J. Ignacio Díez**

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2145-7360>>

Universidad Complutense (España)

[igdiez@ucm.es](mailto:igdiez@ucm.es)

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 27/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=267>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231219>>

Monográfico

*La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*

**Resumen**

*El viaje entretenido* no solo proporciona información para la historia del teatro en España, pues en su peculiar estructura se inserta, fragmentada, una novela corta. La novela aparece dividida en tres partes dentro de una organización muy medida, en un libro donde la estructura es un rígido andamiaje. Rojas proyecta en la novela sus deseos de autor culto, en abierto contraste con el diálogo de los cuatro personajes que llena el *viaje*. La novela, además, funciona como descanso de la narración sobre la que se asienta el diálogo a cuatro voces, como relato escrito y retórico frente al tono conversacional del libro, como historia seria y compleja, como relato interrumpido que recupera el interés de los lectores cuando el diálogo entre los cuatro viajeros decae o se ha prolongado, como manifestación literaria de un “autor” que también quiere ser un autor.

**Palabras clave**

Novela; estructura; inserción; distribución; diálogo

**Title**

*A tale in three parts: interests and techniques of the novel of Leonardo and Camila in El viaje entretenido*

**Abstract**

*El viaje entretenido* not only provides information for the history of theater in Spain, but also, in its peculiar structure, a short and fragmented novel is inserted. The novel is divided into three parts within a very measured organization, in a book where the structure is a rigid scaffolding. Rojas projects in the novel his desires of a cultured author, in open contrast with the dialogue of the four characters that fills the journey. The novel also functions as a break in the narrative on which the four-voice dialogue is based, as a written and rhetorical story in contrast to the conversational tone of the book, as a serious and complex story, as an interrupted tale that recovers the readers' interest when the dialogue between the four traveler characters lapses or has been prolonged, as a literary manifestation of an "author" who also wants to be an author.

**Keywords**

Novel; structure; insertion; distribution; dialogue



### **RECURRENCIAS Y ALTERNANCIAS COMPOSITIVAS EN *EL VIAJE ENTRETENIDO***

Es un lugar muy común empezar cualquier trabajo sobre *El viaje entretenido* con la constatación de que es una obra poco leída y estudiada, pero no suele acudirse a que una de las posibles razones es que el concepto de “entretenimiento” es muy variable, de modo que la distancia entre la idea actual y la que se maneja durante los Siglos de Oro es realmente amplia. Por supuesto, otra parte de esa lejanía procede del peculiar sentido misceláneo de un libro que publica hasta cuarenta loas, lo que podría incluso llegar a sentirse como el verdadero objetivo del volumen. Las loas, de gran “variedad métrica, compositiva y temática” (Plaza Carrero, 2008: 142), se entremezclan, con mucho método, en las conversaciones que mantienen los cuatro protagonistas en su viaje de Sevilla a Burgos en un auténtico *viaje entretenido*. La interrupción constante de un diálogo a varias voces para insertar textos poéticos que se recitan en el teatro, sobre los temas más variados —pues eso son las loas—, supone quebrar el principio de unidad de la obra literaria (principio que paradójicamente se impuso tras el Romanticismo, acabando de este modo con la idea de variedad tal y como se entendía durante el Barroco). La esencia dialogada del *viaje* se supone que proporcionaba entretenimiento, junto al recitado de las cuarenta loas por parte del personaje central que es la proyección del propio Agustín de Rojas, que mantiene su nombre de un modo tan inequívoco

como narcisista, como finalmente creador de verosimilitud. Y aunque el diálogo a ocho manos remeda el tono desordenado que cabe suponer en una conversación entre cuatro viajeros que pertenecen a la profesión teatral (con la connotación de envidiable mala vida que el oficio conlleva) y que atraviesan España a pie, además de adentrarse en ocasiones en temas de mucho interés, la inserción de las loas no es el único elemento que interrumpe o prolonga (según la perspectiva) el diálogo y el entretenimiento, sino que también hay un paso obligado que precisa trazar un elogio muy retórico y muy gastado de las ciudades por las que pasan los viajeros.

A esos hitos que ordenan el viaje y la obra, pero que interrumpen la conversación y el hilo principal del texto (que no es narración ni representación, sino una fórmula intermedia sin duda muy del gusto de un “autor” de los Siglos de Oro), hay que sumar el enjaretado de una novela que también se trocea convenientemente tanto para alimentar el viaje, con la interrupción a la que obliga su extensión y que sea una sola voz la que la cuenta, como para cambiar el fluir y el ritmo del discurso, así como para crear el contraste entre el tono dialogado de la mayor parte de la obra con el gusto y regusto literario (y escrito) de un relato muy elaborado y con poco diálogo.

Por último, aunque *El viaje entretenido* suele utilizarse como fuente de información de primera mano (ya muy explotada a nuestras alturas) sobre prácticas teatrales, alimentando así la historia de la literatura en lo que se refiere al teatro de los Siglos de Oro, el carácter peculiar de Agustín de Rojas —un autor alejado del prototipo de escritor culto<sup>1</sup>, pero que tiene sus pretensiones—, así como los contenidos de la obra, han llevado a juzgar el libro de manera severa y a menudo no muy ajustada, pues se ha considerado *El viaje entretenido* como un texto peculiarmente costumbrista y noticioso, en un intento por salvar los trastos de un posible naufragio crítico, como hace Osuna (1978: 386), cuando afirma que “el interés de este libro, que literariamente es muy escaso, se centra en las muchísimas noticias curiosas que sobre las costumbres de la época contiene; en este sentido, su lectura es una delicia”. La cruz de la moneda pasa en esta ocasión por una verdadera ventaja, pues *El viaje entretenido* transmite un aire muy libre (con sus problemas con la censura) y remite, a menudo con mucho humor, a la compleja vida de Agustín de Rojas, como ocurre con las confesiones, en uno de los prólogos, al tratar nada menos que de cinco padres que dicen reconocerlo como su vástago.

---

<sup>1</sup> “Precisamente será ese carácter autodidacta de su formación el que le permita después recordar más fácilmente, aunque con cierta anarquía, las más variadas lecturas” (Costa, 1995: 267).

### TODO ESTÁ EN LOS LIBROS...

Parece claro que no solo el viaje que se narra en *El viaje entretenido* es realmente entretenido para sus personajes, sino que el libro mismo debe contagiarse de ese valor tan característico de los primeros años del siglo XVII que es el “entretenimiento”, concepto que persiguen otras creaciones contemporáneas, como la en buena parte indecifrabable pero desvergonzada *La Pícaro Justina* (que se titula *Libro de entretenimiento*), o el *Persiles* de Cervantes, así como es también un “libro de entretenimiento” el divertido *Don Quijote de la Mancha*, textos publicados entre 1605 y 1617 (Redondo, 2004). El objetivo de entretener al lector, de formas tan diferentes, también aparece un año antes en el prólogo “Al lector” de Agustín de Rojas, pues “lo que me ha animado a hacer esto no ha sido confianza de mi ingenio, sino persuasión de mis amigos y voluntad de mis nobles deseos, pareciéndoles que, pues había gastado tiempo en componer tantas y tan varias loas, y algunas de tanto gusto, hiciese un libro para dejarles algún entretenimiento” (1977: I, 40-41). Y a juzgar por el éxito del libro, por el número de ediciones, este entretenimiento fue muy aceptado (Morato, 2010).

Resulta fácil suponer que un libro como este no es un diálogo erasmista, donde no es que falten el entretenimiento y la diversión, pero *El viaje entretenido* sí carece de enseñanza o de explicaciones sostenidas y orientadas hacia reformas profundas, carece de una defensa de los valores o de la moral, así como tampoco muestra un deseo didáctico de ninguna clase, ni su tono en ocasiones burlesco (más que satírico) se realiza con intención pedagógica alguna, pues el libro se ha escrito con otro propósito<sup>2</sup>. El texto de Rojas sí caería dentro de la técnica del “alivio<sup>3</sup> de caminantes”, que ya está en Arce de Otálora, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* cincuenta años antes (Gómez, 1998: 32), aunque el diálogo en Rojas atiende a otros intereses y, desde luego, resulta excesivo creer que cuenta con una “única y obvia intención”, como sería la de simplemente “publicar las cuarenta loas” (como cree Osuna, 1978: 386). Por eso, por la diversidad de materiales y de objetivos, se muestra muy acertada la etiqueta de “diálogo misceláneo” que con tanto cuidado explica Malpartida Tirado (2005).

<sup>2</sup> Sobre los diálogos erasmistas, las colecciones de novelas o los manuales educativos para cortesanos y sus diferentes afanes, véase Gómez, 1998.

<sup>3</sup> Entre los elementos que justifican la inserción de un relato intercalado está el “alivio”, que más adelante se completa con la “curiosidad”, como anota Piqueras Flores a la hora de estudiar el recurso en *El Persiles* (2018: 614 y 615), porque el entretenimiento, el tercer elemento que maneja Piqueras, en *El viaje entretenido* atraviesa la obra entera.

Es cierto que “el viaje, en sí, es una alegre ficción” (Avalle-Arce, 1973: 109), aunque el reputado crítico lo escribe con evidente malicia, pues se apoya en que Rojas “imitó muy de cerca las descripciones histórico-geográficas de villas y ríos que más de medio siglo antes había estampado el cosmógrafo sevillano Pedro de Medina, en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España*” (120), lo que hoy lo convertiría en un plagio. Pero más allá de esos hábitos autoriales y editoriales que caracterizan no solo la producción de los Siglos de Oro, lo importante desde el punto de vista literario es que *El viaje entretenido* no es tanto una transcripción real o realista de las experiencias vividas por su autor (y sus amigos), sino que es más bien un relato libresco, pues “el cotejo realizado demuestra que Rojas Villandrando no veía la realidad circundante; o, mejor dicho, que la realidad circundante, en la mayoría de los casos, queda reducida a lo que cincuenta años antes había anotado Pedro de Medina” (Avalle-Arce, 1973: 121). Es más, pues una vez que queda probado el “saqueo continuo” de otros libros, es posible “sospechar vehementemente que Rojas Villandrando no se anduvo con chiquitas, y entró a sacomano por varios libros”<sup>4</sup>. Por eso es difícil no estar de acuerdo en que “*El viaje entretenido* no debe ser considerado como documento esencialmente autobiográfico. Dudo mucho que la obra sea histórica, en cualquier sentido de la palabra, y me siento inclinado a considerarla como una destilación de lecturas” (Avalle-Arce, 1973: 123). También Agustín de la Granja, basándose en que los cuatro personajes que dialogan largamente durante el extenso viaje que documenta el libro existieron realmente, propone un estatuto distinto para la obra, que no sería una novela, sino una suerte de diario, aunque también podría ser un recurso (1990: 227), y esta segunda interpretación es para mí la más acertada, pues en la recuperación de una obra que es sobre todo literaria es donde resulta más apropiado el análisis de su estructura y de uno de sus componentes más privilegiados, la novela de Leonardo y Camila.

#### **DISTRIBUCIONES, CRUCES GENÉRICOS Y NOTAS DEFINITORIAS DE UN “CUENTO”**

El viaje se ordena con mano muy firme en cuatro libros, con un reparto estricto de las loas: diez en cada uno de ellos. Cabe pensar que igual que un largo viaje real de Sevilla a Burgos se organizaría con cuidado en jornadas relativamente similares, si no en distancia sí en esfuerzo, el viaje literario se jalona,

---

<sup>4</sup> Avalle-Arce, 1973: 122. Bermejo Cabrero (2009) ha encontrado indudables plagios en otra obra de Rojas, *El buen repúblico* (1611), a partir del *Memorial* de Martín González de Cellorigo.

y de manera muy equitativa, con una distribución matemática de las loas, y, de manera menos visible pero igualmente premeditada, con una parcelación en tres entregas de la novela de Leonardo y Camila. Se puede afirmar, por tanto, que en principio la partición y distribución del relato, que solo omite el primer libro, obedecería a las mismas intenciones distributivas que persigue la colocación de las loas, aunque estas hayan sido conocidas antes de la publicación del libro (y su inclusión garantice un guiño a los lectores que las han oído y ahora pueden releerlas todo lo que quieran y memorizarlas si hace falta y compartirlas, al tiempo que el autor se garantiza que quedan publicadas a su nombre) y la novela, sin embargo, sea una novedad que debe servir para ampliar la imagen literaria de un Rojas asociado únicamente al teatro. Pero, como decía, ni loas ni novela son los únicos excursos o interrupciones de una conversación que se presenta muy animada (con ese comienzo sobre gordas y flacas y su interés sexual, que fue censurado: “yo busco las mujeres que lo sean de tomo y lomo”, dice Solano, mientras Rojas anota que “eso es bueno para los viejos que, como les falta potencia, se les va todo en manoseallas”, 1977: I, 46 y ss.).

Cabe adelantar que *El viaje entretenido* posee una estructura compleja, en la que Jacques Joset distingue tres elementos (el viaje mismo, las loas y la novela), pues Rojas

vierte su personalidad contrastada y contradictoria en una obra-miscelánea, cuya originalidad estructural refleja, se diría, la complejidad vital de su autor, y cuyo estilo mezcla alegremente el cultismo más pesado, el preciosismo más refinado y el popularismo más sanchopancesco (Rojas, 1977: I, xxi)

La inserción de la novela la asimila el mismo moderno editor a lo que ocurre en el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache* (Rojas, 1977: I, xxix), si bien en ellas o no están divididas las novelas o si lo están es en capítulos consecutivos, aunque “al dividirla en tres, Rojas la moldea hábilmente en la ficción del viaje”<sup>5</sup>.

La novela o “cuento” (como prefiere denominarla el autor en *El viaje entretenido*) parece un caso único en la producción de Rojas, con lo que el contraste es aún más vivo entre el extenso número de loas (que también incorporan “cuentos”, mucho más breves<sup>6</sup>) y la única novela. La función estructural

<sup>5</sup> Lo que Joset reitera dos años después de publicar su edición, casi con las mismas palabras, cuando afirma que estructuralmente la novela de Leonardo y Camila “desempeña un papel parecido al de los cuentos integrados en el *Quijote* o en el *Guzmán de Alfarache*. Al dividirla en tres, Rojas la moldea hábilmente en la ficción del viaje” (1979: 829).

<sup>6</sup> Para la oscilación onomástica de “novela” y “cuento” véase González Ramírez, 2013.

de una y otras es similar, pero es fácil suponer que Rojas espera que la partición de la novela supere el efecto de variación que implica la inserción de las loas. Se trata de un texto más prestigioso, más extenso, menos cultivado y que alimenta los pujos de escritor de cierto prestigio, frente a la libertad, humor a menudo grueso y brevedad de la loa. El cambio estilístico es más que notable y va mucho más allá del dominante arte enumerativo de las loas (que estudió Osuna). Dentro de la novela de Leonardo y Camila el narrador reconoce la capacidad de entretenimiento de las narraciones, llámense como se llamen, pues las hijas de Floriso “por entretenerme, ni dejaron fábula, ni patraña, ni historia trágica o cómica que no me contasen” (I, 261).

La novela de Leonardo y Camila es un texto de tema amoroso y, por eso y por otras notas que desgrano enseguida, se puede aproximar con facilidad al género de la novela sentimental, a pesar de la enorme distancia temporal que la separa de la considerada última novela de ese subgénero, más de media centuria, y además del evidente relevo que toma la *Diana* de Montemayor, a mediados del s. XVI, como la nueva modalidad que continuará la fenecida trayectoria de la sentimental tras la publicación del *Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura<sup>7</sup>. Pesan, sin duda, sobre el relato los problemas genéricos del libro en el que se inserta, aunque la crítica ha ido descartando que *El viaje entretenido* sea un texto costumbrista, una miscelánea o una novela picaresca. Pero acercar, como hace Joset<sup>8</sup>, la novela de Leonardo y Camila al género pastoril tropieza con numerosos inconvenientes y uno no menor es que no hay pastores en el texto. Es cierto que cerca de su final Leonardo canta supuestamente a la vida pastoril, desde su triste retiro o “soledad” una vez que es rescatado por Camila y su familia, pero basta una lectura, por ligera que sea, de la canción (Rojas, 1977: II, 118-122), por más que se inicie con el verso “Bellísima pastorcilla”, para constatar un ambiente rural, pero no pastoril. Es cierto que Leonardo se retrata como pastor en esa canción y que nombra a su amada pastora (“Es oficio de pastor, / pastora hermosa, el que tengo, / el más feliz de la tierra / y el que más parece al cielo”), aunque inmediatamente explica que las labores pasan por arar la tierra, él y su familia (¿?) como hicieron Adán y Eva y, sobre todo, en función de la mayor presencia de esos contenidos, explica que esa vida retirada o más o menos solitaria consiste en disfrutar de una alimentación muy sólidamente campestre. La ambientación es en parte rural y en parte ciudadana, pero la muy destacada falta de acción (solo cubierta por algunos breves episodios de caza, de los que trato enseguida)

---

<sup>7</sup> Pero todavía hay restos de la narrativa sentimental en *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de Céspedes y Meneses, de 1626 (Núñez Rivera, 2022: 12).

<sup>8</sup> La considera “más bien ‘pastoril’” (1979: 829).

aleja el relato de la novela cortesana, mientras la retórica elaboradísima para ocuparse del amor y sus situaciones (la declaración, los celos, la ausencia, etc.) acercan el relato a la estela sentimental<sup>9</sup>. Incluso por su extensión, está lejos de una novela pastoril, por defecto, y lejos de una novela cortesana, por exceso, y más en la línea de la sentimental. Pero la novela se muestra híbrida en sus planteamientos, conscientemente híbrida diría yo.

Se percibe un escaso contenido narrativo en un texto en el que debería dominar el relato, mientras se impone la abundancia y variación poética, propia de la sentimental. Así, desde el mismo comienzo, se muestra un estilo con mucha retórica<sup>10</sup>, casi paródico para los paladares fuertes aunque no sea esa su función, tanto que recuerda poderosamente las burlas de Cervantes sobre la lengua de los libros de caballerías:

Aún no bien la bellísima Aurora, acompañada de la dulcísima armonía de las sonoras aves, destilaba copiosas lágrimas, comenzando el usado lloro por la desgraciada muerte de su hijo Menón, que a manos de aquel griego, capitán fortísimo, perdió la vida, cuando en el lugar de Pontiví, en Bretaña, el capitán Leonardo, que así se llamaba aqueste amigo mío, y yo nos salimos paseando hacia un fuerte que está en el mismo lugar, y arrancando del alma un profundo suspiro y dándome cuenta de su cuidado, me dijo (I, 243).

En el mismo relato, cerca del final, el narrador valora así la utilidad del estilo de una composición poética y no resulta difícil extrapolarla a toda la novela: “Quedó mi Camila tan contenta como engañada con la elegancia y grandeza de estilo de la canción” (II, 115).

La novela cuenta el proceso amoroso entre Leonardo, militar que es gobernador de una parte de Galicia, y Camila, hija de su amigo Floriso. La historia discurre por los vaivenes de la declaración amorosa y el sufrimiento

---

<sup>9</sup> A partir del par de epístolas en verso, “por tono y tema”, se puede buscar tanto el enlace con la novela sentimental como con la pastoril (Cortijo y Cortijo, 1998: 81), pero también es posible argumentar de manera muy precisa la filiación sentimental en Cortijo Ocaña (2001; agradezco al autor el envío de su trabajo), aunque no hay que perder de vista importantes matizaciones, pues aunque “todavía en 1603 el peso de un género como el sentimental se observa en los tonos, las estructuras, los núcleos temáticos, las fuentes literarias y el decorado”, no se puede “hablar de un nuevo relato sentimental puro”, al tiempo que se incide en “la difusión de la sentimentalidad del género de la ficción sentimental a su disolución posterior”, es decir, tras el *Proceso de cartas de amores* (167).

<sup>10</sup> En *El viaje entretenido* se emplea una variedad de estilos y se manifiesta una conciencia de sus efectos: “Este tono de Rojas, claramente burlón y desenfadado, encubre una estudiada voluntad de estilo que, en mi opinión, nunca debería interpretarse como desaliño o inhabilidad” (Costa, 1995: 266).

consiguiente hasta que se obtiene el sí de la dama. En una progresión oscilante, como marcan los cánones, una vez otorgado el compromiso matrimonial y mantenido en secreto, ocurre un episodio de celos motivado por la entrada de un segundo pretendiente (llamado Persanio) y, una vez superada la crisis tras el matrimonio de ese pretendiente con otra mujer, la pareja, desposada pero aún sin vivir juntos (el relato indica que faltan las “velaciones”), debe enfrentarse a un traslado del militar a Bretaña (donde estuvo Rojas, en su azarosa vida), con lo que el matrimonio efectivo con todas sus consecuencias vitales queda pospuesto, a lo que se añade una inconcreta enfermedad de Camila una vez que Leonardo está en su destino. El final deja abierta la conclusión tras esta súbita peripecia:

[...] por cuya muerte le encargó su majestad al capitán Leonardo una de las principales fuerzas y gobiernos del reino de Bretaña, donde asiste agora, con los cuidados que es razón de su hermosa Camila, cuyo casamiento pienso que se cumplirá en la lejana primavera, en la cual sin falta irá por su querida esposa, y se acabarán los deseos destes dos ilustres apasionados [...] (II, 130-131)

También se constata entonces un repentino valor ejemplar de esta historia para “príncipes” y “doncellas”, a lo que, por si fuera poco, se le añade la vaga promesa de contar en otros libros lo que ocurra sobre estos “dos espejos de honra y amor” que ha constituido esta “dulce, apacible y agradable historia” (II, 131).

El relato se cuenta en primera persona, lo que lo convierte en apto para provocar un efecto engañosamente autobiográfico, aunque Rojas cuenta lo que le han contado, del mismo modo que la localización en Galicia, tan intensa en buena parte de la historia, pierde importancia a medida que avanzan las sucesivas entregas y se convierte en una mera excusa conectiva o, si se prefiere, en un nexo con la novela sentimental (como desarrolla Cortijo Ocaña, 2001). Sin embargo, Galicia también proporciona una naturaleza especialmente lujuriosa, lo que solo se rompe cerca del final por la ambientación del supuesto elogio de la vida pastoril —que en realidad lo es de una vida relativamente solitaria— en Madrid y Toledo. Y en ese exuberante contexto la caza cobra un relieve especial, pues es gracias a la caza como Leonardo conoce a Camila, cuando ella va tras un jabalí<sup>11</sup> que termina matando Leonardo; y es gracias a

---

<sup>11</sup> Camila no solo es hermosa, como se espera de todas las protagonistas y/o amadas de la novela de los Siglos de Oro, sino que es una hábil cazadora, un personaje muy activo, que además se expresa muy bien, incluso en verso (“tiene una lengua tan suave y delicada”, II: 54).

la caza como Leonardo consigue recuperar la iniciativa amorosa al provocar la muerte de un oso ante la atónita mirada de Camila y de toda su familia; y vuelve la caza al principio de la tercera parte cuando

para divertirme traían todos los aparejos de caza, como eran perros, redes, gavilanes, azores, sacres, halcones [...] Camila trae el venablo de la caza del primer jabalí por ver si en estos montes se ofrecía otra ventura, por no decir aventura, semejante a la primera que tuvo (II, 108),

y los dos amantes matan dos lobos, uno cada uno, aunque Leonardo con un arma de fuego y Camila con una saeta, como corresponde a esta peculiar y reconvertida Diana, e incluso “después discurrimos el monte y matamos diversos géneros de fieras”, explica Leonardo (II, 116), todo lo cual aleja el relato del ambiente más netamente pastoril. Y del mismo modo el anuncio a la familia de Camila de su compromiso, que se realiza en “mi palacio”, dice Leonardo, “estando de sobremesa”, rompe un supuesto contexto pastoril (II, 123), donde no hay magia alguna a diferencia del palacio de Felicia en la *Diana* de Montemayor, y lo aproxima a las diferentes prácticas cortesanas. No deja de ser revelador que una muy lejana competidora de Camila, Leonida, una amante previa de Leonardo, se defina como una “celosa pastora cortesana” (I, 247), en un juego donde el adjetivo “pastoril” es meramente decorativo y no tiene ninguna repercusión en el relato, pues ni Leonardo ni Camila, ni ningún miembro de su familia es un pastor o realiza actividades o tareas propias de los pastores literarios o no.

El relato manifiesta una cierta complejidad temporal y narrativa, pues si bien Rojas es quien lo cuenta a sus tres fieles compañeros de viaje, reproduce palabra por palabra el que le había hecho su amigo de la infancia y compañero de armas que es Leonardo, que, a su vez, en un tercer nivel (o primero, según la perspectiva), recita un relato que ha hecho a un caminante con el que, como en las novelas de caballerías y pastoriles, se ha encontrado fortuitamente en su camino hacia Coruña, cuando después de tres años de vida en Galicia es llamado por el monarca para prestar sus servicios a la corona en otro lugar fuera de España. En ese desplazamiento desde donde ha encontrado el amor no es sorprendente que el relato anticipe su contenido como el de “la desgraciada suerte de mi contraria fortuna” (I, 244), y suele acompañarse de multitud de lágrimas y suspiros y de canciones ayudadas de instrumentos musicales. Por supuesto el receptor primero de esas desventuras es también un noble, Montano de Ulloa, al que se anuncia un relato muy cumplido (“te daré larga y prolija relación de mis males”, I, 252) que se inicia con la presentación del emisor, Leonardo de Sotomayor, capitán de infantería y gobernador modélico. Esa suerte de dilatada confesión es la que Leonardo traslada a Rojas y la que

Rojas retoma, con admirable memoria y precisión, para recitarla ante sus amigos. Se salva así la insistencia en una autoría que podría resultar insoportable en un Rojas que sí ha compuesto la multitud de loas que también recita (y recompone para la ocasión), con un relato memorizado que en realidad, en la lógica del relato, corresponde a un suceso realmente acaecido, a un personaje bien bautizado y que ha vivido en una geografía muy concreta. Se trata de un apuntalamiento más de la noble tarea de la verosimilitud dialogal.

La novela de Leonardo y Camila tiene la consideración de “proyección narrativa”, en la clasificación que desarrolla Núñez Rivera (2022: 11), y no de “inserción exógena”, porque se trata de “un caso de amores vinculado a la trama”, pues Leonardo es amigo de Rojas y este cuenta la historia que le contó Leonardo y en la que él también es el protagonista. Sin embargo, la partición y distribución de la novela en tres de los cuatro libros de *El viaje entretenido* dotan de una especial complejidad tanto la articulación del relato mismo como su inserción en la obra. Malpartida (2005: 126), siguiendo a Costa, considera la “interrupción suspensiva” una de las técnicas del diálogo literario para producir la sensación de auténtico diálogo, y ese será también uno de los valores, aunque Rojas utiliza esa fragmentación con un propósito múltiple.

#### **ADELANTOS E INTRODUCCIONES DE UN RELATO TRIPARTITO**

La aparición de la novela se reserva para el segundo libro de *El viaje entretenido* y a partir de entonces se presentará dividida en tres. Los demás contenidos del viaje se interrumpen abruptamente para dar lugar al relato, contado siempre por Rojas, aunque en las tres ocasiones hay un especial cuidado en la presentación. Así, antes del comienzo de la novela Rojas incluye un anticipo que despierte el interés de los lectores (al mismo tiempo que adelanta la aparición de lo que en principio parece un cuerpo extraño en la estructura de la obra), y es el mismo personaje de Rojas el que se encarga de preparar el terreno, justo antes de la sexta loa:

Acuérdome que en Bretaña me contó un cuento un capitán amigo mío, y era tan piadoso que él, contándole, lloraba, y, oyéndole, yo me enternecía. Pero cierto era digno que se oyera con el alma, se alabase con la lengua, se escribiera con la pluma y aun de que se imprimiera en la memoria [...] es muy largo y yo no voy con mucho gusto; quédese para otro mejor tiempo, y oiréis un caso tan amoroso como extraño (I, 107-108).

La novela de Leonardo y Camila servirá para compensar el cansancio de loas, no tanto por una hipotética escasez para que sostengan ellas solas la necesaria variedad barroca en el viaje mismo (cabe imaginar) y en el relato

dialogado de ese viaje ficticio que es *El viaje entretenido*. Frente quizá a lo esperable por parte de un público que conoce la fama de Rojas y, sobre todo, para los lectores que ya han dado buena cuenta de la primera parte, Rojas dispone de este otro anzuelo que permita a los lectores llegar hasta el final de su largo viaje y lo hace a través de este prometido relato, “tan amoroso como extraño”. Y así se inicia la presentación de la primera parte del relato en el segundo libro de *El viaje entretenido*:

SOLANO. No me parece mala ocasión esta para que Rojas nos diga aquel cuento que nos tiene prometido, que le contó en Bretaña aquel amigo suyo [...]

ROJAS. Y yo estoy contento de decille, porque me pareció tan bien que os lo diré de la misma manera que él me lo contó, porque era un hombre de muy buen entendimiento, gran músico y poeta, y tenido fuera desto en todo el ejército por muy gran soldado y particular amigo mío: lo uno por ser de un mismo lugar entrambos y lo otro por ser nuestro conocimiento desde niños. Y empieza desta manera el cuento (I, 243).

La pieza se interrumpe por la aparición de una mosca, como Ríos se encarga de explicar, lo que, frente a lo trivial del asunto, sirve sin embargo para introducir la oda correspondiente sobre ese tema. Y la alusión al “cuento” volverá páginas después, para reforzar las funciones adictivas de la suspensión y mantener muy vivo el recuerdo y el interés:

RAMÍREZ. De lo que me pesa es que llegamos ya a Toledo y no hemos sabido en lo que paró aquel cuento de aquel amigo vuestro.

ROJAS. Es largo, y por esto y estar tan cerca como estamos, no le prosigo; pero yo tendré cuidado del primero viaje que hagamos, de ille prosiguiendo (I, 292-293).

Cabe preguntarse si en la partición de la novela las interrupciones son meramente aleatorias y responden de manera básica a la extensión total del relato, aunque en todo caso con ellas lo que se busca es crear una atmósfera de misterio. Pero también hay que tener en cuenta que desde el punto de vista técnico, y no solo táctico, Rojas debe manejar con cuidado un material que le debe resultar complejo y muy diferente del género en el que ha probado con creces su maestría, las loas.

La segunda entrega la introduce el mismo Ríos con un buen ejemplo de casualidad dialogada: “Agora que me acuerdo, ¿no sabríamos en qué paró el cuento de aquel soldado?” (II, 45), y tras tres o cuatro intervenciones sobre la proximidad de Segovia, Rojas recupera el relato gracias a una socorrida remisión a la no tan caprichosa memoria (al menos en una obra escrita y

tan conscientemente organizada): “Si no me acuerdo mal, quedamos en que Leonardo mató al fiero oso en presencia de su querida Camila” (II, 45). Incluso en el relato Rojas explota sus intensos conocimientos teatrales una vez que se asegura de retomar el hilo en el punto adecuado: “Pues haced cuenta que habla el mismo Leonardo” (II, 45). Y esta segunda parte se interrumpe claramente con la intención de atrapar el interés del lector, pues la narración se abandona cuando Leonardo está escribiendo una carta en octosílabos (véase Díez, 2000: 176-177) y oye la llegada de gente a su casa (“que entraba como de tropel”): “Pero porque parece llegamos ya a la ciudad de Segovia y mi cuento va algo prolijo, dejémoslo para otro día, y trátese de otra cosa esta legua y media que nos queda” (II, 63), además de que está a punto de anochecer, lo que debe poner fin a la etapa del viaje.

Por último, para adelantar la entrega de la tercera parte, al final del libro tercero Ramírez, tras el recitado de la loa trigésima, demuestra un cuidado dispositivo: “¿No sabéis lo que he notado? Que el viaje pasado, cuando entramos en Toledo, se acabó con un cuento de una vieja de Solano, y ahora que llegamos a Valladolid, con otro vuestro” (II, 106). Y apenas iniciado el libro cuarto, el mismo Ramírez se encarga de introducir el final de la novela: “antes que prosigamos más adelante nuestro camino, habéis de acabar aquel cuento que tanto tenemos deseado de saber el fin que tuvo” (II, 107), lo que da pie a Rojas a retomar así la narración, enlazando con el camino y con el deseo de no aburrir o de variar, tan barroco: “Por no seros con él enfadoso, ni yo en contarle prolijo, aunque queda dél muy poco, digo que un día [...]” (II, 107). Se percibe de manera muy explícita entonces, aunque un lector avisado lo habrá hecho hace tiempo, que el relato funciona como un espejo estructural del camino que realizan los cuatro viajeros:

Y como la prolijidad del camino, como agora el nuestro, le diese materia para procurar divertirse en alguna cosa de gusto con que engañar el cansancio, arrojando mil lastimosos suspiros de lo más íntimo y secreto de su corazón, fue Leonardo prosiguiendo su amorosa historia desde el punto donde yo la dejé, que fue el fin de aquella carta y principio de un ruido [...] y dice desta manera.

### **FUNCIONES DEL “CUENTO” EN *EL VIAJE ENTRETENIDO***

La inclusión de la novela de Leonardo y Camila supone un triple descanso: para el autor de *El viaje entretenido*, pues deja así de crear los diálogos verosímiles a cuatro bandas, que son el eje estructural de la obra; para los personajes, que no tienen que seguir interviniendo, ni precisan ya valorar y

siempre elogiar como un solo hombre las loas de Rojas; y para el lector, que puede engolfarse en otro universo, otra prosa más retórica, con párrafos largos, en una historia de amores muy idealizados y que puede gustar más, frente a las referencias realistas o pseudo-realistas de la conversación de los cuatro amigos.

La historia de los amores de Leonardo y Camila es extensa y el argumento carece de novedad e incluso no se resuelve por completo, quizá porque no es eso lo importante, quizá porque es fácil predecir el final, a pesar de los lamentos de Leonardo, y por eso la parcelación se impone, al menos por estos motivos:

- 1) para mantener la ficción de una conversación durante un viaje<sup>12</sup>;
- 2) para introducir la idea de descanso técnico, en los tres elementos o destinatarios ya comentados (autor, personajes y lectores);
- 3) por el muy barroco deseo de variedad;
- 4) y porque Rojas también prueba suerte, quizá de manera no tan afortunada como en otros géneros, con la novela corta (más sentimental, o en su estela, que pastoril, a no ser que en un arranque de buen humor se quiera crear la etiqueta de “novela gallega”).

Los personajes de la novela de Rojas son también viajeros, como el propio Rojas y como los cuatro personajes de *El viaje entretenido*. En ese largo camino, sobre todo en los Siglos de Oro, que hay que recorrer a pie y que va de Sevilla a Burgos, uno de los cuatro viandantes cuenta la historia de Camila y Leonardo, pero no lo hace de manera directa, pues el relato que reproduce Rojas recupera el que le ha hecho Leonardo, y lo hace palabra por palabra, que a su vez consiste en su mayor parte en la recuperación del relato de sus amores que el propio Leonardo cuenta a un viandante con el que tropieza e intima mientras se dirige a Coruña. De ese modo la idea de camino y de historia contada para “aliviar” el camino recorre al menos dos de ellos: el que siguen Leonardo y Montano y el que recorren Rojas y sus tres compañeros. La novela es así un “cuento” en un camino contado (y repartido) dentro de otra historia (dialogada en esta ocasión) en otro camino. Sin embargo la novela en sí opera

---

<sup>12</sup> Si alguien con una mente *científica* contara el tiempo que transcurre mientras los personajes hablan para llegar a su destino se llevaría, a no dudarlo, una decepción, pues el tiempo es el narrativo, claro está, por lo que medir la duración de la lectura del cuento de Leonardo y Camila no sirve de mucho, pues es también un tiempo narrativo.

por contraste<sup>13</sup>: frente al mundo teatral, frente al viaje, trata de personajes asentados en un lugar, recoge una historia de amor en la que el lenguaje es el elemento decisivo, como en la narrativa sentimental, pero también como en la conversación animada que se traen los cuatro viajeros que cruzan España, aunque con otra retórica y con una expresión muy matizada de sentimientos y emociones y que también se ocupa de las limitaciones de los usos sociales.

El relato es completamente autónomo y solo sirve para entretener a los viajeros, pues no hay discusión alguna durante la narración ni después, ni siquiera hay comentarios en ninguna de las interrupciones, más allá de los consabidos y breves elogios. Los viajeros se limitan a indicar, aquí y allá como se ha visto, que hay que proseguir la historia. Creo, además, que el final, que sin ser del todo abierto no está completamente cerrado, deja en entredicho tanto la curiosidad como el sentido de un relato que no dimana de un final absolutamente feliz, sino de uno que posiblemente pueda serlo en el futuro. Parece también que Rojas no sigue una fuente concreta.

Las rupturas o interrupciones de un relato están ya en el *Decamerón*, recuerda González Ramírez (2013: 134), pero parecen puntuales y aclaratorias, breves en suma, muy lejos de las de *El viaje entretenido*. Rojas maneja con mano de hierro toda la estructura, y las intervenciones de los otros tres contertulios no suponen, en general, aportaciones poderosas, pues el peso de la conversación, así como el recitado de las loas y, por supuesto, el relato de la historia de Leonardo y Camila, recaen en y solo en Rojas. No hay ninguna interrupción dentro de cada una de las tres partes de la novela. Esa ruptura o fragmentación o parcelación del relato es una fuente de verosimilitud, muy literaria, y también así, y no solo por el interés de la trama y los cortes en momentos especialmente sensibles, fomenta un calculado y óptimo deseo en el lector de llegar al final. Un final, en la novela, que, por cierto, queda al albur de la guerra y de la enfermedad.



---

<sup>13</sup> Joset (1979: 830) indica en general para todo el libro que “a la copia del contenido corresponde un contraste de tonos y estilos, una mezcla de lo culto a lo popular, de lo rebuscado a lo llano, de lo serio a lo cómico”, de la que participa en mi opinión la función de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avalle-Arce, Juan Bautista, “Literatura y vida en *El viaje entretenido*”, *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, nº 11, (1973), pp. 105-123.
- Bermejo Cabrero, José Luis, “Rojas de Villandrando en entredicho”, en *De Virgilio a Espronceda*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 145-158.
- Cortijo Ocaña, Antonio, “Galicia-Macias y la ficción sentimental. A propósito de la “Historia de Leonardo y Camila” del *Viaje entretenido*”, en *Estudios galegos medievais*, Antonio Cortijo et al. (eds.), Santa Barbara, Universidad de California, 2001, pp. 155-175.
- Cortijo Ocaña, Antonio y Adelaida Cortijo Ocaña, “Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 16, (1998), pp. 63-81.
- Díez, J. Ignacio, “Notas sobre la carta en octosílabo”, en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 2000, 151-180.
- Costa Palacios, Angelina, “Variedad compositiva y mimesis conversacional en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris [Homenatge a Amelia García Valdecasas, Ferrán Carbó et al. (eds.)]*, nº 1.1., (1995), pp. 265-275.
- Gómez, Jesús, “Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 46, (1998), pp. 23-46.
- González Ramírez, David, “Del término al género. El rastro de la ‘novela’ desde Boccaccio hasta Cervantes”, en *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (eds.), Málaga, Universidad, 2013, pp. 123-144.
- Granja, Agustín de la, “Una coma omitida en *El Viaje Entretenido*”, en *La edición de textos. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), Londres, Tamesis, 1990, pp. 227-230.
- Joset, Jacques, “Un falso libro picaresco: sobre el género literario de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando”, en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, FUE, 1979, pp. 825-831.
- Malpartida Tirado, Rafael, “Hacia una definición del diálogo misceláneo: la andadura crítica de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando”, en *Varia lección de plática áurea*, Málaga, Universidad, 2005, pp. 121-127.

- Morato, Begoña, “Rojas Villandrando, Agustín de”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 283-285.
- Núñez Rivera, Valentín, “La ficción sentimental, del centro a los márgenes: relato interpolado y proyección narrativa”, *eSpania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, nº 41, (2022), pp. 1-28.
- Osuna, Rafael, “El estilo enumerativo en el *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando”, *Neophilologus*, nº 62.3, (1978), pp. 386-391.
- Piqueras Flores, Manuel, “Estrategias narrativas para la inserción de relatos interpolados en el *Persiles*”, en “*La pluma es la lengua del alma*”. *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo, 29 de junio - 3 de julio de 2015)*, Francisco Cuevas Cervera et al. (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018, pp. 611-620.
- Plaza Carrero, Nuria, “Agustín de Rojas Villandrando”, en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Vervuert, 2008, pp. 138-142.
- Redondo, Agustín, “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 de septiembre de 2003)*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Barcelona, Asociación de Cervantistas, 2004, I, pp. 67-102.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, edición de Jacques Joret, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 2 vols.