

Las *Novelas ejemplares*:  
texto y contexto  
(1613-2013)



Aurelio González  
Nieves Rodríguez Valle  
Editores

*Miguel de Cervantes  
Saavedra*

EL COLEGIO DE MÉXICO



LAS *NOVELAS EJEMPLARES*: TEXTO Y CONTEXTO  
(1613-2013)



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LAS NOVELAS EJEMPLARES:  
TEXTO Y CONTEXTO  
(1613-2013)

*Aurelio González*  
*Nieves Rodríguez Valle*  
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.309

C4197n

Las novelas ejemplares : texto y contexto (1613-2013) / Aurelio  
González, Nieves Rodríguez Valle, editores. – 1a ed. –  
México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios  
Lingüísticos y Literarios, 2015.  
397 p. ; 22 cm. – (Cátedra Jaime Torres Bodet)

ISBN 978-607-462-815-9

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Novelas ejemplares  
– Crítica textual. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 – Crítica  
e interpretación. 3. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 –  
Temas, motivos. I. González, Aurelio, 1947- , ed. II. Rodríguez Valle,  
Nieves, coed. III. ser.

Primera edición, 2015

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.com](http://www.colmex.com)

ISBN: 978-607-462-815-9

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

AURELIO GONZÁLEZ Y NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	
Introducción . . . . .	11
I	
NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	
La narración como historia y como ficción en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	19
AURELIO GONZÁLEZ	
Creación de atmósfera narrativa (clima) en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	33
II	
RAQUEL BARRAGÁN AROCHE	
El uso de las burlas desde el concepto de ‘eutropelia’ en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	61
MARÍA STOOPEN GALÁN	
De retratos y autorretratos: ‘prosografía y etopeya’ en el “Prólogo” y en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	75
III	
GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA	
El narrador y la mirada en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	85
EMILIANO GOPAR OSORIO	
Juegos irónicos del narrador en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	101

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA	
La ironía como elemento estructurante en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	117
RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA	
La ironía ejemplar. Una revisión del concepto de ejemplaridad a partir de la ironía. . . . .	137
IV	
MARÍA JOSÉ RODILLA	
De hermosura y afeites en las <i>Novelas ejemplares</i> . . . . .	149
TATIANA BUBNOVA	
El discurso y el erotismo femenino en las <i>Novelas ejemplares</i> . . .	165
EMILIO ENRIQUE NAVARRO HERNÁNDEZ	
Retrato de vicios y virtudes: el gitano en las <i>Novelas ejemplares</i> .	179
V	
MARIAPIA LAMBERTI	
La filiación boccacciana de Cervantes a la sombra de la Contrarreforma . . . . .	193
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Cervantes, lector de narraciones breves, y las <i>Novelas ejemplares</i>	207
VI	
MARGO GLANTZ	
¿Son ejemplares las novelas de María de Zayas?. . . . .	229
LIBERTAD PAREDES MONLEÓN	
Continuidad del discurso sobre el matrimonio: <i>La Gitanilla</i> de Cervantes y <i>Mal presagio casar lejos</i> de Zayas . . . . .	243



## VII

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

- La “mesa de trucos” en las *Novelas ejemplares*: el ejemplo  
de *El amante liberal* . . . . . 259

MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA

- Sucesos y desgracias de *El licenciado Vidriera* . . . . . 273

PAOLA ENCARNACIÓN SANDOVAL

- Atributos de la peregrinación en la configuración del viaje:  
*Las dos doncellas* y *La ilustre fregona* . . . . . 289

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

- Picaresca y pastoral en *La ilustre fregona* . . . . . 309

A. ROBERT LAUER

- El coloquio de los perros*: síntesis cervantina de una frecuentación  
literaria . . . . . 325

GUSTAVO ILLADES AGUIAR

- La “ecuación oral-escrito” en las novelas *El casamiento engañoso*  
y *El coloquio de los perros*. . . . . 341

ARAMIZ PINEDA MARTÍNEZ

- “El cielo te conceda el bien que deseas..”: la Providencia Divina  
en *El coloquio de los perros*. . . . . 357

- BIBLIOGRAFÍA CITADA . . . . . 373



## INTRODUCCIÓN

Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. *La Gitanilla*

Cervantes elige para la presentación de Preciosa en Madrid un día de celebración, propio para la danza, pues, en una de sus acepciones, celebrar es la veneración mediante culto público de la memoria de los santos; celebrar significa también festejar una fecha, un acontecimiento; usamos el término así mismo para alabar, aplaudir algo, e incluso celebrar abre su significación a realizar un acto, una reunión; toda celebración está estrechamente ligada a la memoria, a conmemorar, de modo que, reuniendo todas sus acepciones, podríamos definir celebrar como recordar en comunidad.

El tiempo que nos toca vivir a los amantes y estudiosos de la obra cervantina en estos dos primeros decenios del siglo es, precisamente, un tiempo de celebración; por ello, hicimos memoria de las *Novelas ejemplares*, festejamos la fecha (los 400 años de su publicación) y el acontecimiento: el texto, digno de estudiarse, alabarse y aplaudirse, para lo cual convocamos una publicación y una reunión de especialistas, realizada con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL), un acto académico en la Sala Alfonso Reyes de El Colegio de México el 23 y 24 de octubre de 2013. Fruto de esa celebración en todos sus amplios sentidos es *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, cuyos 22 ensayos, previa rigurosa dictaminación, conforman una memoria de la obra a festejar cervantina con la mejor alabanza que es su aná-

lisis y estudio desde amplias perspectivas que incluyen su contexto. El libro reúne especialistas nacionales e internacionales de El Colegio de México, la Universidad Complutense de Madrid, Universidade de São Paulo, The University of Oklahoma, Hobart and William Smith Colleges, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

*Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)* se conforma de siete apartados; en el primero se estudian las *Novelas* de manera conjunta tanto en su estrategia narrativa para lograr la verosimilitud, que propone esta nueva forma de novelar, con el estudio: “La narración como historia y como ficción en las *Novelas ejemplares*” de Nieves Rodríguez Valle; así como el análisis de los elementos iniciales que hacen una sugerencia genérica que remite el texto a un modelo narrativo conocido o a un contenido temático tópico o que puede identificar el lector desde el arranque del texto, en el estudio: “Creación de atmósfera narrativa (clima) en las *Novelas ejemplares*” de Aurelio González.

En el segundo apartado se aborda el “Prólogo”; Raquel Barragán Aroche, desde una perspectiva de la reflexión teórica sobre el concepto de eutropelia, su inserción en las novelas y su función, con el ensayo: “El uso de las burlas desde el concepto de ‘eutropelia’ en las *Novelas ejemplares*” y María Stoopen Galán que estudia el retrato literario, en especial el auterretrato con que da inicio la obra, en “De retratos y autorretratos: ‘prosografía y etopeya’ en el “Prólogo” y en las *Novelas ejemplares*”.

En el tercer apartado los estudios centran su atención en los procedimientos y personajes narrativos desde diversas perspectivas: la preeminencia del factor visual en el desenvolvimiento de la narración en “El narrador y la mirada en las *Novelas ejemplares*” de Gabriela Villanueva Noriega; y la ironía como elemento omnipresente en la obra, estudiada desde los comportamientos no ejemplares de algunos personajes de la clase administrativa o noble a través de lo que calla

el narrador en “Juegos irónicos del narrador en las *Novelas ejemplares*” de Emilio Gopar Osorio; también desde los juegos de lenguaje que estudia Grissel Gómez Estrada en “La ironía como elemento estructurante en las *Novelas ejemplares*”; y Ricardo José Castro García estudia la ironía como eje ideológico del texto y desde el virtuosismo cervantino en su manejo, así como la polisemia del concepto de ejemplaridad en: “La ironía ejemplar. Una revisión del concepto de ejemplaridad a partir de la ironía”.

Temas o personajes específicos recurrentes en la obra se estudian en el siguiente apartado. La hermosura como virtud, afeites y prostitución, perfumes y ungüentos, costumbres afeminadas de los varones analiza María José Rodilla en “De hermosura y afeites en las *Novelas ejemplares*”. “El discurso y el erotismo femenino en las *Novelas ejemplares*” es estudiado por Tatiana Bubnova, quien analiza el arte de narrar cervantino que oscila entre la solemne seriedad de la virtud y el grotesco folclórico, desde Preciosa hasta Cañizares. Cierra este apartado el análisis de la representación literaria del gitano que realiza Emilio Enrique Navarro Hernández en su estudio: “Retrato de vicios y virtudes: el gitano en las *Novelas ejemplares*”.

El contexto cultural y literario en que se escribe y publica la obra, tema importante para la comprensión de la afirmación cervantina de ser el primero en haber novelado en castellano, y para la comprensión de las *Novelas* en cuanto a su género y sus antecedentes y contexto, es atendido por Mariapia Lamberti, quien estudia “La filiación boccacciana de Cervantes a la sombra de la Contrarreforma”; así como Karla Xiomara Luna Mariscal estudia la impronta de la tradición literaria en las novelas a partir de las novelas caballerescas breves en su ensayo: “Cervantes, lector de narraciones breves, y las *Novelas ejemplares*”.

Si los antecedentes nos dan una visión más completa de la obra cervantina, un elemento más a considerar en su estudio es la ampliación del espectro hacia otros autores contemporáneos o posteriores que modelaron sus escritos a partir de las *Novelas*, tal es el caso de

María de Zayas, cuya obra estudia Margo Glantz, quien pregunta “¿Son ejemplares las novelas de María de Zayas?”, pregunta que responde a partir de la comparación de la ejemplaridad en ambos autores. Por su parte, Libertad Paredes Monleón analiza la “Continuidad del discurso sobre el matrimonio: *La Gitanilla* de Cervantes y *Mal presagio casar lejos* de Zayas”, con su reflexión conceptual y sus desenlaces distintos.

El último apartado de este libro corresponde a estudios en que la reflexión sobre la obra cervantina se pormenoriza en alguna o algunas novelas específicas. La originalidad de conjugar varios géneros en “La ‘mesa de trucos’ en las *Novelas ejemplares*: el ejemplo de *El amante liberal*” de José Manuel Lucía Megías; la composición y construcción de un personaje, que detalladamente estudia María Augusta Costa Vieira en “Sucesos y desgracias de *El licenciado Vidriera*”; la reflexión sobre los personajes viajeros que recorren la obra de Cervantes se centra en “Atributos de la peregrinación en la configuración del viaje: *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*” en la modalidad de viajero, construcción relevante para las narraciones de las *Novelas*, en donde Paola Encarnación Sandoval analiza las travesías femeninas, las visiones contrapuestas del camino y la peregrinación religiosa en el marco de las *Novelas*. Si en la ‘mesa de trucos’ desfilan gitanos, cautivos, celosos, peregrinos, perros filósofos, etcétera, también lo hacen pícaros y pastores; a éstos estudia Fernando Rodríguez Mansilla, junto con los tratamientos y consecuencias narrativas de los géneros que tradicionalmente los abordan en “Picaresca y pastoral en *La ilustre fregona*”. Tres estudios se dedican a la última novela, con su novela o coloquio dentro de la novela o dos novelas, en este sentido, Robert Lauer reflexiona sobre cómo leer el *Casamiento engañoso* y “la de los perros” en “*El coloquio de los perros*: síntesis cervantina de una frecuentación literaria”; y Gustavo Illades Aguiar sobre “La ‘ecuación oral-escrito’ en la novela de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en que estudia el binomio lectura-escritura dentro del marco de la ecuación oral-escrito. Finalmente, Aramiz Pineda Martínez,

trata esta *Novela* desde el punto de vista de la unión entre lo humano y lo devoto en “El cielo te conceda el bien que deseas...”: la Providencia Divina en *El coloquio de los perros*”.

Con el fin de ofrecer al lector un panorama bibliográfico amplio y actual sobre las *Novelas* presentamos toda la bibliografía citada por los autores al final del volumen.

Así, recordando en comunidad, alabando, mediante la reflexión y el estudio, al ingenio que las concibió y a su pluma, celebramos, en concertada danza y placentera cena, los 400 años de las *Novelas ejemplares*.

26 de julio de 2014 (día de Santa Ana)

*Aurelio González*  
*Nieves Rodríguez Valle*

ESTA VENTA RECIBE A SUS GÜESPEDES Y OFRECE UNA CENA  
CON MOTIVO DE LOS 400 AÑOS DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*  
QUE HUBIERA GUSTADO A DON MIGUEL Y A NUESTRO SEÑOR  
DON QUIJOTE

*El pintado camarón*<sup>1</sup>  
*Haz de rábanos*<sup>2</sup> y *naranjas de el Alcoba*<sup>3</sup>  
*Jamón de Rute*<sup>4</sup> y *Pan de Gandul*<sup>5</sup>

*Conejo (o lo que se hallare) empanado*<sup>6</sup>  
*La ternera asada*<sup>7</sup> con su *llamativo de embutidos*  
*Alboronía*<sup>8</sup>

<sup>1</sup> El pintado camarón/ con el partido limón/ y bien molida pimienta,/ verás cómo el gusto aumenta (*El rufián dichoso*, I, 126-129).

<sup>2</sup> Gananciosa tendió la sábana por manteles; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones (*Rinconete y Cortadillo*).

<sup>3</sup> [...]dales limones las Cuevas/ y naranjas el Alcoba (*El rufián dichoso*, I, 126-129).

<sup>4</sup> [...] y si la convalecencia lo sufre, unas lonjas de jamón de Rute nos harán la salva (*El casamiento engañoso*).

<sup>5</sup> [...] y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcarrones ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquísimas de Gandul (*Rinconete y Cortadillo*).

<sup>6</sup> Hay el conejo empanado,/ por mil partes traspasado/ con saetas de tocino (*El rufián dichoso*, I, 105-107).

<sup>7</sup> Vuestra merced tiene razón, señor gobernador —respondió el médico—; y así, es mi parecer que vuestra merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque es manjar peliagudo. De aquella ternera, si no fuera asada y en adobo, aún se pudiera probar, pero no hay para qué (*Quijote*, XLVII).

<sup>8</sup> Entré sin que me viesen en su casa, / y en una gran cazuela que tenían/ de un guisado que llaman boronía,/ les eché de tocino un gran pedazo (*La gran sultana*, I, 428-431).



*Plato de aceitunas<sup>9</sup>*  
*Queso de oveja manchega y*  
*Membrillate<sup>10</sup>*  
*Aloque<sup>11</sup> es el vino y otro de*  
*San Martín,<sup>12</sup> en la tierra de Castilla*

*En México a los 24 días del mes de octubre del año de 2013*

<sup>9</sup> Manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas (*Rinconete y Cortadillo*).

<sup>10</sup> [...] es un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas subtiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión (*Quijote*, XLVII).

<sup>11</sup> Blanco el pan, aloque el vino (*El rufián dichoso*, I, 109).

<sup>12</sup> ¡Oh, perezoso estás! ¿Por qué no saltas? Pero ya entiendo y alcanzo tus marrullerías: ahora salta por el licor de Esquivias, famoso al par del de Ciudad Real, San Martín y Ribadavia (*La de los perros Cipión y Berganza*).



## LA NARRACIÓN COMO HISTORIA Y COMO FICCIÓN EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*Nieves Rodríguez Valle*

El Colegio de México

Yo he abierto en mis novelas un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino.

*Viaje del Parnaso, IV, vv. 25-27*

Las 12 novelas cervantinas que vieron la estampa en 1613 se enmarcan entre “Parece que los gitanos” y “ya he recreado los [ojos] del entendimiento. —Vamos —dijo el Alférez. Y con esto se fueron”; es decir, entre dos verbos que le dan unidad a la obra: ‘parecer’, como tener apariencia, lo que significa “verosimilitud, probabilidad”<sup>1</sup> y ‘recrear’ como “divertir, alegrar o deleitar”.<sup>2</sup> Desde que Cervantes pone su pluma en la prosa narrativa del universo pastoril en 1585, con *La Galatea*, hasta el bizantino del *Persiles*, 21 años después, peregrina por la tradición literaria encontrando y reelaborando estrategias narrativas, reflexiones teóricas y juegos con la verosimilitud y el deleite que provoca la narración. Las *Novelas ejemplares* constituyen un eslabón significativo en esta cadena.

El tratamiento de la ficción, de la “invención”<sup>3</sup> que propone Cervantes en las *Novelas* presenta matices que lo distinguen del resto de su

<sup>1</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “parecer”.

<sup>2</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “recrear”.

<sup>3</sup> *Fingir*: participio del verbo *fingere*. *Fictus*: fingido, inventado. El término latino *fingere* contiene los valores de ‘plasmear’, ‘formar’ y de ‘imaginar, figurarse, suponer’, es decir, ‘formar con la fantasía’; el término *fictio* se encuentra muy próximo, semántica-

producción. Nuestro autor había propuesto en el *Quijote* contar su ficción como verdadera historia, en el sentido narrativo de la crónica de un héroe caballeresco en quien se empeñan sus cronistas, historiadores, narradores en probar su existencia real.<sup>4</sup> Y nos propondrá en el *Persiles* una “grande y lastimosa historia”,<sup>5</sup> “peregrina historia” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 21, p. 425); en la que también se reflexiona sobre el papel de historiador: “[...] al historiador no le conviene más que decir la verdad, parézcalo o no lo parezca” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 18, p. 601). Historia que, en este juego cervantino, se narra a partir de un supuesto original en otra lengua que no se especifica, matizado por un nuevo narrador: “[...] pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada [...]” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 1, p. 279). Ficción histórica que consiste en simular que el texto que leemos es una historia cuya literalidad se ve afectada en mayor o menor medida por las contingencias de su transmisión y por los juicios del narrador: “Parece que el autor desta historia, sabía más de enamorado que de historiador” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 1, p. 279); “Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 2, p. 282).

Un solo juego con la falsa autoría aparece en las *Novelas*, en *La ilustre fregona*: cuando el ayo de Avendaño y Carriazo parte a Burgos a dar cuenta a los padres de los jóvenes “con toda presteza, porque

---

mente, a *inventio*; “la invención es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa”. La ficción puede ser invención de hechos o de vicisitudes, estas vicisitudes se narran mediante un discurso; y es a través de las vicisitudes del discurso como el lector (u oyente) toma contacto con las de la fábula, Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 247.

<sup>4</sup> Para las reflexiones sobre este tema véase mi artículo: “Los soportes segundones, fuentes para la historia de don Quijote”, en María Stoopan (coord.), *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 115-133.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004, II, 1, p. 282.

con ella pusiesen remedio y diesen traza de alcanzar a sus hijos. Pero de estas cosas no dice nada *el autor de esta novela*, porque así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a la entrada de Illescas, diciendo que al entrar”.<sup>6</sup> Porque en las *Novelas* el tratamiento de la ficción se plantea, como vemos, desde otra perspectiva: como ‘novela’, así, Felipe de Carrizales “es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela” (*El celoso extremeño*, I, p. 489); o como ‘cuento’, los caballeros mozos, de *La ilustre fregona* “como quien han de ser las principales personas de ese cuento, por excusar y ahorrar letras, les llamaremos con solos los nombres de Carriazo y Avendaño” (*La ilustre fregona*, II, p. 45); en *La fuerza de la sangre* “quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad de este cuento” (*La fuerza de la sangre*, I, pp. 482-483); y en *La señora Cornelia* son los personajes quienes se refieren a lo que les ocurre como ‘cuento’: “os contaré un extraño cuento que me ha sucedido, que no habréis oído tal vez en toda vuestra vida. —Como esos cuentos os podré contar yo —respondió don Juan—; pero vamos donde queréis, y contadme el vuestro” (*La señora Cornelia*, II, p. 178). La palabra ‘historia’ se reserva para los acontecimientos personales, como dice Cornelia: “—Para que sepáis, señores, si tengo razón y causa para preguntar por él, estadme atentos y escuchad la no sé si diga mi desdichada historia” (*La señora Cornelia*, II, p. 183) y Berganza: “Es una cierta historia que me pasó con una grande Hechicera” (*El coloquio de los perros*, II, p. 255) y “me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno” (*El coloquio de los perros*, II, 267); así como se plantea que “Ésta es, señor la verdadera historia de la *ilustre fregona*, que no friega, en la cual no he salido de la verdad un punto” (*La ilustre fregona*, II, p. 109).

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001, *La ilustre fregona*, t. II, pp. 54-55. Cursivas mías.

Además de novela, cuento e historia, con la acepción de narración inventada o acontecimiento privado, Cervantes recurre con frecuencia a otro término que marca la ficción de sus *Novelas* cuando sus personajes se refieran a lo que les ocurre como ‘sucesos’ y ‘suceder’: “vale también acontecer algo impensadamente, o contra lo que se presumía y esperaba”,<sup>7</sup> como le ocurre al Alférez: “le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuestra merced habrá oído en todos los días de su vida” (*El casamiento engañoso*, II, p. 222), “que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza” (*El casamiento engañoso*, II, p. 235) y a Cipión, que espera tener tiempo de contar sus sucesos. Por supuesto, es Cervantes y juega con los términos en voz del Alférez: “Por venir a lo que hace más al caso a mi historia (que este nombre se le puede dar al cuento de mis sucesos)” (*El casamiento engañoso*, II, p. 234).

Si los recursos de la historiografía se basan en una narración de los hechos con fuentes, reliquias y testigos, los recursos de la novela se sostienen en la verosimilitud, en lo convincente, en la “apariencia de verdad en la cual se elide todo signo de falsedad, todo síntoma capaz de cuestionar la autenticidad de lo que se expone. Lo verosímil no será pues, no podrá ser nunca, ni verdadero ni falso”;<sup>8</sup> así, como asegura Jesús G. Maestro, la verosimilitud se impone formalmente, es

<sup>7</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739, s.v. “sucesos”.

<sup>8</sup> Jesús G. Maestro, *El concepto de ficción en la literatura. Desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Pontevedra, Mirabel, 2006, p. 44. Los teóricos literarios, como Jesús G. Maestro, aseguran que no se puede hablar coherentemente de ficción si no se definen “las categorías por respecto a las cuales vamos a movernos: realidad, mundo, verdad”, *ibid.*, p. 43. Para este autor: “Lo verosímil, y por tanto convincente e incluso plausible, será, pues, una de las cualidades fundamentales de un discurso retóricamente bien concebido, e integrado en una concepción de la retórica que trasciende el género de la oratoria para incluir múltiples categorías y relaciones humanas, entre ellas las que corresponden a la *mímesis* como principio generador del arte”, *ibid.*, p. 37.

un criterio formal constitutivo de verdad, en la que “la verosimilitud de una fábula se impone a la verdad de unos hechos”.<sup>9</sup>

Por lo que se deja ver en la obra cervantina es el arte de contar el que cimienta la verosimilitud, lo que ‘parece’, y con ello se une con el deleite para la recreación del entendimiento. Así lo expresa desde su postura crítica y aristotélica el Canónigo en el *Quijote*:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.<sup>10</sup>

La verosimilitud es la exigencia necesaria para facilitar los imposibles, como lo vuelve a expresar el Canónigo en su crítica literaria: “fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verosímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables” (*Don Quijote*, I, 48, p. 554).

En las *Novelas*, los narradores comentan la posibilidad de que lo bien contado es siempre verosímil: “Tan buen color dio Avendaño a su mentira, que a la cuenta del huésped pasó por verdad” (*La ilustre fregona*, II, p. 48). Así como sabe que al narrar una imagen, un sonido o un detalle puede hacernos creer en el mundo que está creando como les ocurre que “mas porque oyeron el son de un arpa,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48. Asegura que “*El casamiento engañoso* es una provocación a la lógica. Contiene además una concepción de lo que ha de ser la ficción literaria en que se basa *El coloquio de los perros*. Es una especulación lógica sobre las condiciones de existencia de la ficción y la fábula literarias”, *ibid.*, p. 47.

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999, I, 47, p. 549.

creyeron ser verdad la música” (*La ilustre fregona*, II, p. 62); la vehemencia con que se cuenta: “Pasmada, atónita y confusa estaba Cornelia oyendo las razones del ama, que las decía con tanto ahínco y con tantas muestras de temor que le pareció ser todo verdad lo que decía” (*La señora Cornelia*, II, p. 198); o los preámbulos que se generen: “Todos estos preámbulos y encarecimientos que el Alférez hacía antes de contar lo que había visto, encendían el deseo de Peralta de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir” (*El casamiento engañoso*, II, p. 235) y Berganza espera con gran deseo “que llegue el tiempo en que me cuentes tus sucesos: que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defectos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contará los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto” (*El coloquio de los perros*, II, p. 251).

Reflexión a la que dará amplio espacio en el *Persiles*:

—De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Ésas son las fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 16, p. 386).

Pero ¿cómo se construye esta forma de contar, o de qué estrategias narrativas se vale Cervantes en el género breve de la novela? Entre las estrategias de esta forma de narrar, para ofrecer un sentido de verosimilitud, se encuentra la ubicación espacial: el largo y preciso recorrido geográfico que realiza Tomás Rodaja, desde que lo encuentran dos caballeros estudiantes por las riberas del Tormes, sus estudios en Salamanca, el viaje con sus amos a Málaga, que bajando “la cuesta de la Zambra, camino de Antequera se topara con un



gentilhombre que le alabó la vida de la soldadesca pintándole muy al vivo la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía” (*El licenciado Vidriera*, I, p. 417); lo vemos luego peregrinar detalladamente por las ciudades por rutas reales y precisas con descripción de santuarios y monumentos. Tras tanta veracidad geográfica podemos creer que sea verdad que un membrillo lo haga creerse de vidrio; lo cual, por otra parte, se apoya en las teorías médicas contemporáneas.

Además, utiliza algunas marcas orales de un narrador que se ofrece cercano y, por lo tanto, confiable, como da inicio *Rinconete y Cortadillo*: “En la venta de Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcuía, como vamos de Castilla a la Andalucía” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 219). Incluso los editores, como Avalor-Arce, dan cuenta de que fue una “venta histórica, quedaba casi equidistante entre Toledo y Córdoba, y a unas cuantas leguas de Almodóvar del Campo”.<sup>11</sup> Podemos creer también que un soldado “salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo” (*El casamiento engañoso*, II, p. 221).

Las circunstancias históricas también serán un anclaje para la verosimilitud. La palabra italiana *novella*, afirma Carlos Montemayor, se aplica a un tipo de relato donde lo maravilloso se presenta situado en un cierto lugar y en un tiempo o época concreta.<sup>12</sup> La narrativa corta italiana del Renacimiento se propone, principalmente Banello, “representar la vida privada, íntima, de los hombres; el lado humano frente a los acontecimientos de la historia oficial. Ahora bien, la vida privada de los hombres no está desvinculada de la historia de su tiempo, de la que son a menudo víctimas”.<sup>13</sup> Cervantes sabía

<sup>11</sup> Avalor-Arce, en Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 219n.

<sup>12</sup> Carlos Montemayor, *El cuento indígena de tradición oral. Notas sobre sus fuentes y clasificaciones*, México, CIESA Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1996, p. 21.

<sup>13</sup> Annunziata Rossi, *El relato del Renacimiento italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 7.

medir muy bien, dice Aldo Ruffinatto, “las dimensiones de las expectativas y las ansias que sus contemporáneos tenían de contrastar la dura realidad de la vida cotidiana con los rincones fantásticos de la ficción narrativa”.<sup>14</sup>

De este modo, lo que en la aventura bizantina parecería descabellado tiene sustento en la realidad española tanto de *El amante liberal*, con la incursión de piratas para obtener cautivos en las costas mediterráneas, como el hecho del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596 que abre *La española inglesa*, pero además de estos macrocontextos, donde partiendo de acontecimientos históricos puede ser verosímil la existencia de los personajes y sus sucesos, las *Novelas* están apuntaladas también sobre marcas de realidad histórica: don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa llegan a Flandes “a tiempo que estaban las cosas en paz, o en conciertos y tratos de tenerla presto” (*La señora Cornelia*, II, p. 171). Las precisiones marítimas en *El amante liberal* y en *La española inglesa*: “Seis días navegaron los dos navíos con próspero viento, siguiendo la derrota de las islas Terceras, paraje donde nunca faltan o naves portuguesas de las Indias orientales o algunas derrotadas de las occidentales” (*La española inglesa*, I, p. 371). Espacio donde podría navegar Ricaredo; como es verosímil que hallara en Argel, “que estaban rescatando los padres de la Santísima Trinidad” (*La española inglesa*, I, p. 410); así como es posible que Rinconete y Cortadillo vendieran “las camisas en el malbaratillo que se hace fuera de la puerta del Arenal, y de ellas hicieron veinte reales. Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiróles la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gentes del río, porque era tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 227), entre múltiples ejemplos, y otros

<sup>14</sup> Aldo Ruffinatto, “El narrador agotado y los horizontes de expectativas del *Perisiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, p. 902.

empleos estratégicos como la inclusión de personajes históricos, familias o estamentos sociales: duques de Ferrara y Mantua, tener el hábito de Calatrava (*La Gitanilla*, I, p. 86) o de Alcántara (*La ilustre fregona*, II, p. 65). Incluso la intertextualidad también puede contribuir a la verosimilitud, pues Preciosa conoce el *Romancero general*, Tomás Rodaja lleva en su viaje las *Horas de Nuestra Señora* y un Garcilaso sin comento (*La Gitanilla*, I, p. 87 y *El licenciado Vidriera*, I, p. 420) y Carriazo, quien “salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (*La ilustre fregona*, II, p. 46) e iba cantando “Tres ánades, madre” (*La ilustre fregona*, II, p. 49); así como la alusión a autores como “Isopo”, o “transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta” (*La ilustre fregona*, II, p. 68), o que un personaje pueda decir que “Costanza se llama, y no Porcia, Minerva o Penélope” (*La ilustre fregona*, II, p. 75).

Otro recurso efectivo es el que sigue a la fórmula “lo que ahora se usa”, de otra manera cómo entenderíamos el matrimonio relámpago en *La fuerza de la sangre*, o que entre un alguacil mientras cenan en una venta, sino es por la explicación “como de ordinario en los lugares pequeños se usa” (*Las dos doncellas*, II, p. 125).

De la estrategia historiográfica tomará Cervantes para su construcción la presentación de testigos internos en el relato; poniendo la autoridad en lo que puede afirmar un personaje: “Más de doscientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas” (*La Gitanilla*, I, p. 84). Testigos que presentan variadas apreciaciones cuando escuchaban cantar a Preciosa:

Unos decían: “¡Dios te bendiga la muchacha!” Otros: “¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad que merecía ser hija de un gran señor”. Otros había más groseros, que decían: “¡Dejen crecer a la rapaza, que ella hará de las suyas! ¡A fe que se va añudando en ella gentil red barredera para pescar corazones!” Otro más humano, más basto y más modorro, viéndola andar tan ligera en el baile, le dijo: “¡A ello, hija, a ello! ¡Andad, amores, y pisad el polvito atán menudito!”

Y ella respondió, sin dejar el baile: “¡Y pisárelo yo atán munudó!” (*La Gitanilla*, I, pp. 77-78).

Así como los que refuerzan la veracidad del hecho, pues miraban desde un punto distinto al del omnisciente narrador: “El ama del niño y la Cribela por lo menos, como ella decía, que por entre las puertas de otro aposento habían estado mirando lo que entre el duque y Cornelia pasaba, de gozo se daban de calabazadas por las paredes, que no parecía sino que habían perdido el juicio” (*La señora Cornelia*, II, p. 214); o el narrador recurre a testigos para saber una opinión: “pareciéndole, como después dijo a su camarera” (*La española inglesa*, II, p. 367); así como a la autoridad proverbial del ‘dicen’: “con otras dos mocetonas, también criadas de casa, de quien se dice que eran gallegas” (*La ilustre fregona*, II, p. 65).

Otra estrategia es el juego de la imprecisión narrativa, que, lejos de hacer del narrador un ser poco confiable, le da la naturalidad del contador de historias: “El paje que había descubierta la celada, que no era muy amigo de Santisteban, ni se sabe si simplemente o con malicia, bajó donde estaban el duque, don Juan y don Lorenzo” (*La ilustre fregona*, II, p. 209); así como sus aparentes descuidos: “Olvidábaseme de decir cómo la enamorada mesonera descubrió a la justicia no ser verdad lo del hurto de Andrés el gitano” (*La Gitanilla*, I, p. 158); y licencias para la imprecisión: “Hasta aquí se extendía la habilidad del señor ayo, o mayordomo, como más nos diere gusto llamarle” (*La ilustre fregona*, II, p. 52).

No podría faltar tampoco el apelar a la imaginación del lector utilizando la comparación con la naturaleza, pues si una verdad se verifica en ella, se debe verificar en el suceso con que se compara:

Quien ha visto banda de palomas estar comiendo en el campo, sin miedo, lo que ajenas manos sembraron, que al furioso estrépito de disparada escopeta se azora y levanta, y olvidada del pasto, confusa y atónita cruza por los aires, tal se imagine que quedó la banda y corro

de las bailadoras, pasmadas y temerosas, oyendo la no esperada nueva que Guiomar había traído (*El celoso extremeño*, I, p. 522).

Cervantes experimenta otra estrategia sin recurrir apenas a la descripción geográfica o histórica, una estrategia efectiva para lograr crear la verosimilitud, y es el recurrir a conceptos proverbiales avalados por la comunidad, puestos en voz del narrador a través de sus comentarios y así construye *La fuerza de la sangre*. Ante el comentario “pero como las más de las desdichas que vienen no se piensan, contra todo pensamiento les sucedió una que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 459), sería muy difícil tener por falso que a un hombre honrado paseando con su familia le pueda ocurrir una desgracia. Es creíble así mismo que un joven encuentre el aval de sus compañeros para robar a la muchacha si el narrador nos dice: “que siempre los ricos que dan en liberales hallen quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos”, y que suceda entonces, casi en un mismo punto, “nacer el mal propósito, el comunicarle y el aprobarle y el determinarse de robar a Leocadia y el robarla” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 460). Que desmayada la violara pues: “los ímpetus no castos de la mocedad pocas veces o ninguna reparan en comodidades y requisitos que más los inciten y levanten” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 461), insolencia que “no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace verdadero amor” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 464). Cervantes construye la ficción sobre las columnas de la autoridad proverbial utilizando las marcas “las más”, “pocas veces”, y los absolutos “siempre”, “ninguna”, “nunca” con que se sentencia la sabiduría popular autorizada y validada. Sigue su construcción en esta tónica cuando doña Estefanía: “como mujer noble, en quien la compasión y la misericordia suele ser tan natural como la crueldad en el hombre”, trace el restablecimiento del orden, no sin antes recurrir a la confirmación de testigos; lo cual no necesita su marido, quien “lo creyó por divina permisión del cielo, como si con muchos y verdaderos testigos se lo

hubieran probado”; no puede entonces dudarse de la verosimilitud, según “ahora viven” descendientes de Leocadia y el joven a quien “por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 469), “permitido todo por el cielo y por *la fuerza de la sangre*, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 483).

La autoridad proverbial, usada tanto por el narrador como por los personajes a lo largo de las *Novelas*, contribuye a la verosimilitud por dos vías: la primera porque reproduce la conversación, en la cual se traen a menudo; la segunda, porque refuerza la situación como real cuando reproduce, sentencia, atestigua o reconoce una situación que evoca un refrán y por lo tanto no puede ser contravenido. En esta misma obra, por ejemplo, cuando Leocadia reconoce que la casa en donde están curando a su hijo es la misma donde ocurrió su deshonra, afirma: “Mas como decirse suele que cuando Dios da la llaga da la medicina” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 473).

Si el arte de contar se privilegia en las *Novelas*, pues “los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuentan sin preámbulos y ornamentos de palabra, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos” (*El coloquio de los perros*, II, p. 247); también el arte de escribir. Desde la primera novela se hace referencia a la escritura, pues “de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de Preciosa mientras los siglos duraren” (*La Gitanilla*, I, p. 161), como también “Dio ocasión la historia de la fregona ilustre a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas” (*La ilustre fregona*, II, p. 119). Mientras que en *La fuerza de la sangre* y en *Rinconete y Cortadillo* es el propio narrador de la novela quien modestamente afirma “déjese a otra pluma y otro ingenio más delicado que el mío el contar la alegría

universal de todos los que en él se hallaron” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 481); a Rinconete “le sucedieron cosas que piden más lengua escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 272).

Porque a pesar de la insistencia en la verosimilitud, Cervantes no deja que se nos olvide que su ingenio las engendró y las parió su pluma, y que aunque sean fingidas y no hayan pasado, como la conversación entre los perros, el estar tan bien compuesto, como dice el licenciado, se podría pasar adelante con el segundo coloquio, sin ponerse a discutir si hablaron los perros o no; pues lo que basta es alcanzar el artificio y la invención.

Terminamos siendo como el negro Luis, quien cree la ficción de Loaysa, aunque le demuestre que la cojera es de industria; y, como Peralta, leyendo primero “por ser escrito y notado del bueno ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno” (*El casamiento engañoso*, II, p. 237), tomemos el cartapacio y con el deleite de la invención lleguemos hasta el final. Así, Cervantes nos enseña que la verosimilitud, o “mostrar con propiedad un desatino”, es la nueva poética de la prosa de ficción, en la cual renueva las estrategias de su tradición narrativa para que se cumpla la excelencia de la Historia: “que cualquiera cosa que en ella se escriba pueda pasar, al sabor de la verdad que trae consigo” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 10, p. 527).





## CREACIÓN DE ATMÓSFERA NARRATIVA (CLIMA) EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*Aurelio González*  
El Colegio de México

Ante la apertura que implica en la historiografía literaria hispánica la obra narrativa cervantina por su complejidad, riqueza y capacidad de innovación, bien podemos suponer que Cervantes, para un proyecto novedoso como era el hecho de publicar una serie de novelas breves y “ejemplares”, debió tener en cuenta varios factores para concebirla, entre ellos una selección temática que correspondiera tanto a los gustos del público lector en general como a los del entorno literario en boga. También es lógico suponer que en los textos elegidos por Cervantes habría una propuesta sobre la forma en que entendía debía de ser cada uno de los modelos temáticos o géneros narrativos que tendría en mente como referencia (novela picaresca, diálogo platónico-erasmista, “novela comediesca”,<sup>1</sup> crónica de acontecimientos, narración histórica, comedia de capa y espada, etcétera). Por otra parte, el tratamiento narrativo y la construcción del texto sugieren en algunos casos una reformulación de antecedentes del género ya presentes en España como la cuentística italiana, que ya tenía un gran desarrollo desde Boccaccio. Incluso podríamos suponer que el ordenamiento de los textos en el volumen publicado en 1613 podría corresponder a una idea estética y, ¿por qué no?, a un planteamiento ideológico en relación con la ejemplaridad.

Por otra parte, no debemos olvidar el auge del teatro en la cultura hispánica barroca y la tendencia de Cervantes hacia este género,

<sup>1</sup> Término usado por Florence L. Yudin, “Theory and practice of the ‘novela comediesca’”, *Romanische Forschungen*, 81:4 (1969), pp. 585-594.

así que no es de extrañar que las *Novelas ejemplares*, posiblemente por su indudable interés temático, valor literario y fama, así como otras obras narrativas cervantinas, ha sido llevada a la escena en buen número de ocasiones, al grado que son numerosas las adaptaciones teatrales de algunas de las “novelas ejemplares” como *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*, las cuales se han llevado a las tablas con menos reticencias de la crítica en su valoración que las que se han tenido por las comedias. No se puede descartar que en este fenómeno de las adaptaciones escénicas de textos narrativos y su valoración positiva, tengan que ver los elementos de teatralidad con que están compuestas dichas creaciones cervantinas, al grado que no es una exageración decir que posiblemente se hayan realizado más veces espectáculos escénicos basados en episodios del *Quijote* que las que se hayan representado sus comedias.

Desde luego no puede extrañarnos la relación narrativa-teatro en la obra cervantina. Para cualquier lector atento es claro que Cervantes fue un escritor cuya creatividad no se limitaba a lo que determinaba el canon y la preceptiva reconocida, ni a lo momentáneo derivado de la moda; y que además era un hombre de amplio espectro cultural e ideológico, pues estaba compenetrado lo mismo con la cultura renacentista italiana, que con el erasmismo y el mundo islámico, además de con la tradición literaria española culta y popular y con la estética barroca; y por tanto, su expresión era todo menos monocorde. Así que “no extraña que en sus creaciones literarias los límites genéricos fueran muy permeables y que él pudiera utilizar en sus obras, ya fueran novelas o comedias, recursos propios o característicos de un género en otro distinto, con creatividad y dominio de las técnicas y objetivos específicos”.<sup>2</sup>

Pero también es cierto que Cervantes ha sido siempre fuente constante y abundante de posibilidades de interpretación para los

<sup>2</sup> Aurelio González, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en *Cervantes novelista: antes y después del “Quijote”*, Guanajuato, Gobierno del Estado-Universidad de Guanajuato-Fundación Cervantina, 2013, p. 160.

estudiosos y lectores de su obra, al grado que hay momentos en que al leer la crítica cervantina podría pensarse, por lo opuesto de las interpretaciones o valoraciones, que los autores de éstas están hablando de dos obras o cuestiones distintas cuando en realidad su objeto de estudio es el mismo.

En el caso de las *Novelas ejemplares* —pero en realidad de toda la producción cervantina— la relación entre el teatro y la novela no se limita a un nivel más o menos abstracto de modelos, sino que se concreta en elementos tan específicos como los recursos compositivos o estructurantes, o incluso en composiciones o construcciones textuales completas. Así,

La narrativa de Cervantes se distingue por su teatralidad intrínseca y que esta peculiaridad se debe a la inclinación natural al teatro de nuestro autor [...] los episodios de la venta, pues en lo que a ellos respecta nada nos impide suponer que Cervantes introdujera aquí, readaptadas para la ocasión, alguna de las comedias que no había conseguido ver representadas.<sup>3</sup>

Algunos estudiosos de la obra cervantina van incluso más lejos en análisis que buscan interrelacionar la colección de las *Novelas* con el género teatral, como la propuesta de Miguel Herrero García hecha hace más de 50 años, en la cual llega a plantear explícitamente que las *Novelas ejemplares* podrían ser prosificación de entremeses.<sup>4</sup> En este sentido, abonando lo que decía Herrero, hay que recordar que la datación de los entremeses para algunos especialistas claramente es anterior a la de las *Novelas ejemplares*,<sup>5</sup> aunque éstas hayan sido publicadas en 1613,

<sup>3</sup> José Manuel Martín Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990, p. 96.

<sup>4</sup> Miguel Herrero García, “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, 96 (1950), pp. 33-37.

<sup>5</sup> “[...] los seis entremeses en prosa de Cervantes fueron escritos en los últimos años del siglo XVI —en fechas posteriores son *inconcebibles*— y retocados desde los pri-

y las comedias y entremeses en 1615, por lo que cronológicamente sería posible la interpretación que hace derivar las novelas de los entremeses, con lo cual la apertura inicial de las novelas estaría condicionada por el género teatral. Sin embargo, el tono “entremesil” o el sentido “entremesado” también están presentes en diversos textos narrativos de Cervantes, por lo que me parece más factible el uso en una narración del recurso compositivo del entremés, ya sea de personaje o de situación, o incluso el tono burlesco (debido a la canonización de la burla que se hace desde las academias) que la transformación de un entremés —texto concebido desde su génesis para la representación— y por tanto carente de narrador y con una fuerte conciencia de la espacialidad en función del devenir temporal, en una narración.

Pero Herrero no es el único, en esta misma línea de considerar los entremeses como antecedentes de las *Novelas ejemplares* se encuentra Domingo Ynduráin, quien considera, concretamente a propósito de *Rinconete y Cortadillo*, que se trata probablemente de “un entremés que, posiblemente, por causa de la no petición de obras teatrales cervantinas por parte de los ‘autores’ —motivo que le indujo a imprimir sus comedias— ha sido transformado en novela”.<sup>6</sup>

Para Anthony Close, muchas de las técnicas cervantinas del diálogo en las *Novelas ejemplares* proceden de sus propias comedias y entremeses.<sup>7</sup> Así es que encuentra planteamientos de la primera jornada de *El rufián dichoso*, cuyas afinidades con *Rinconete y Cortadillo* son evidentes.<sup>8</sup>

---

meros años del siglo xvii”. Agustín de la Granja, “La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*”, *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), p. 255.

<sup>6</sup> Domingo Ynduráin, “*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 331-332.

<sup>7</sup> Anthony Close, “Characterization and dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en prosa’”, *The Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 338-356.

<sup>8</sup> Anthony Close, “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo xvi”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 99.

También *La Gitanilla*<sup>9</sup> se puede leer desde una perspectiva teatral, aunque tal vez habría que matizar y diferenciar la teatralidad con que se presenta una secuencia de un texto —muchas veces derivada del intenso dramatismo de una situación—, del uso específico de recursos compositivos teatrales como el diálogo, la espacialidad necesaria para la acción y el devenir temporal, y por tanto de la representación de las acciones en un tiempo presente.

Otra posibilidad de análisis de las *Novelas* es la que planteaba Florence L. Yudín<sup>10</sup> al proponer como género o subgénero una “novela comediesca” en la cual confluye, además de los *novellieri* italianos, la Comedia Nueva, género que cultivarían Lope de Vega, Castillo Solórzano, Tirso de Molina y otros autores de novela breve. Montero Reguera, en su amplia recapitulación sobre el teatro en la novela cervantina, se pregunta acertadamente si no habría que incluir entre los autores de esa “novela comediesca” a Cervantes “con obras como *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, o algunas de las novelas intercaladas en el *Quijote*”.<sup>11</sup>

Asumiendo entonces que en las *Novelas ejemplares* hay una variedad de planteamientos y recursos compositivos —incluso teatrales— y que Cervantes no se limita genéricamente en los recursos que utiliza, ¿cómo construye el clima o atmósfera narrativa de sus novelas? Entiendo por clima o atmósfera los elementos indiciales que en conjunto hacen una sugerencia genérica que remite el texto a un modelo narrativo conocido o a un contenido temático tópico o que puede identificar el lector desde el arranque del texto. Esta referencia e indicios corresponden no a la estricta definición del género o del

<sup>9</sup> José Montero Reguera, “*La Gitanilla*, de comedia a novela”, en Inés Carrasco Santos (ed.), *El mundo de la escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 113-138.

<sup>10</sup> Yudín, art. cit., pp. 585-587.

<sup>11</sup> José Montero Reguera, “El teatro en la génesis del *Quijote*”, en Ana Goy Diz y Cristina Patiño Eirín (eds.), *El tapiz humanista*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p. 80.

tema sino a la forma en que éstos pueden estar configurados en el imaginario del lector, esto es, *El coloquio de los perros* no es en sentido estricto un diálogo, pero el clima narrativo que se crea es el de esta forma y así lo percibe el lector.

Veamos la manera en que se inician las novelas, que por lo general es el punto en el cual es necesaria esta creación de un “clima”, empezando por la que abre la colección, *La Gitanilla*, una de las novelas más reconocidas. El inicio de la novela puede servir para establecer el contexto en que se va a desarrollar la historia. La afirmación de lo que son los gitanos y su mundo, sin comprometer al narrador por el uso del término “parece”,<sup>12</sup> comunica claramente la imagen de la condición de los gitanos como ladrones, desde luego, vistos desde el lado del orden que es donde se encuentran los lectores del texto:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.<sup>13</sup>

El narrador no es transparente, su voz comunica en realidad la voz popular, sin que él la niegue, y la afirmación de la condición de los gitanos se vuelve una verdad que no vale la pena discutir. Con este planteamiento Cervantes establece un telón de fondo que, por su arranque textual indiscutido, crea un clima, una atmósfera de marginalidad y por tanto de valores alternativos y rupturas del sistema establecido en la cual se va a mover Preciosa, cuyo nombre, por otra parte, ya establece una dimensión de valor sobre la chica,

<sup>12</sup> Véase Isaías Lerner, “Marginalidad en las *Novelas Ejemplares*. I *La Gitanilla*”, *Lexis*, 4 (1980), pp. 47-59.

<sup>13</sup> Miguel de Cervantes, *La Gitanilla y El amante liberal*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, p. 31.

aunque por otro lado evidentemente por su inteligencia es capaz de superar a su maestra en el arte de hurtar: “Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecós y trazas de hurtar” (*La Gitanilla*, p. 31).

En este principio, rápidamente Cervantes añade otro elemento, tópicó de la gitanería, que es el baile y el canto. Así, la gitana tiene el poder del engaño por lo que sabe y por lo que hace: el baile que encanta y seduce. Tópicó que tiempo después el romanticismo decimonónico también desarrollará. La historia está planteada en la marginalidad, el exotismo y el atractivo misterioso del cante y la danza. Son referencias temáticas que la voz del narrador condensa en pocas líneas a partir de tópicos:

Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama. [...] Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire (*La Gitanilla*, p. 31).

Finalmente, la historia del amor de Andrés Caballero adquiere su dimensión exacta por la creación de la atmósfera de la gitanería. Cervantes abre la colección refiriéndose a su mundo inmediato —que también es el de sus lectores—, pero ajeno por su marginalidad. A fin de cuentas, los gitanos ingresan en la dimensión de los personajes tópicos de la literatura áurea como el médico, la viuda, el ama o el estudiante capigorrón.

Después de *La Gitanilla*, Cervantes colocó *El amante liberal*, ¿por qué? Difícil saberlo, pero si la primera referencia contextual es el mundo alternativo de los gitanos (a fin de cuentas espacio de la ficción), construido a partir de tópicos asumidos popularmente y

expresados por voz del narrador, en la siguiente novela es un tipo particular de discurso literario el que crea el clima. La novela se inicia con un lamento en discurso directo, así que lo que tenemos es una forma de actualización dramática que crea una tensión narrativa, casi teatral, creada por nuestra ignorancia como lectores de quién es el que se queja. Desde luego la ambientación espacial con la mención de Chipre lleva al Mediterráneo oriental, mar de turcos, y al lamento de un cautivo. Y el cautiverio es otro elemento temático abundante en la literatura de la época y caro a Cervantes<sup>14</sup> y a la estética barroca. No hay que olvidar que la expresión del dolor de este “mayor mal”, como le dice nuestro señor don Quijote a Sancho (II, 58), que es la pérdida de la libertad la llevó Cervantes tanto a su obra narrativa (lo mismo a las *Novelas ejemplares* que al *Quijote* o al *Persiles*) como al teatro, y lo hizo lo mismo en un tono bastante ameno o de tópico literario en *La gran Sultana* o en *El gallardo español*, que en una forma más trágica que parece más testimonial en su “Comedia llamada *Trato de Argel*, hecha por Miguel de Cervantes que estuvo cautivo en él siete años”, o en la “Comedia famosa de *Los baños de Argel*”.

¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, mal derribados torreones, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi

<sup>14</sup> En este tema es fundamental el magnífico trabajo de Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.



desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero (*El amante liberal*, p. 117).

El tono, el contenido y la forma recuerdan a los textos del Romancero Nuevo con el tema de los cautivos cristianos. Pero la escena es teatral, y tiene una explicación inmediata en la voz del narrador que hace explícito que se trata de las quejas de un cautivo cristiano, forma que también recuerda las intervenciones de narrador del Romancero Nuevo:

Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia; y así hablaba con ellas, y hacía comparación de sus miserias a las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle: propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso (*El amante liberal*, p. 117).

En este plan de secuencias narrativas, el referente real y motivo literario del cautiverio, cargado de dramatismo, introducen una historia con muchos puntos de contacto con la que se cuenta en *El trato de Argel* y en general con los romances nuevos de cautivos, género que va a tener un desarrollo complejo, que exaltará al cautivo cristiano y en el cual la veta amorosa será muy importante. Así, con este principio el lector queda preparado contextualmente para la historia que se le va a contar, sin importar las complicaciones y vericuetos de esta historia bizantina.

Así, del mundo gitano —referente tópico auténticamente novelesco— se pasa a un discurso literario diferente como es el del Romancero Nuevo con las historias de cautivos, a medio camino entre la realidad y la literatura, el cual deja su lugar en la siguiente novela a un discurso de reminiscencias de la picaresca con un tratamiento muy teatral.

En *Rinconete y Cortadillo* el recurso literario es otro. Al abrirse la novela, los personajes no hablan directamente, en primer lugar es

el narrador el que crea una imagen; en realidad describe una escena. Así, la novela de los dos jóvenes rufianes se inicia con una ubicación espacial y la descripción del “vestuario” de los personajes, mecanismo que podría ser equivalente al de una acotación teatral que indicara dónde sucede la acción y la apariencia de los actores. Por medio de la descripción del vestuario —la ropa maltrecha que portan los dos protagonistas— se crea su aspecto rufianesco y con él el clima narrativo —nuevamente— del mundo alternativo y marginal, el mundo del desorden y del otro. Por otra parte, en la creación de esta atmósfera también se hace presente el mundo de la picaresca —mundo literario— aunque los personajes no cumplen con las características del pícaro, pues no tienen amo y su motor vital va más allá de la supervivencia, su juventud, la carencia de inocencia y la astucia hacen que se recuerde a los pícaros:

En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcuía, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descoloridos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda.<sup>15</sup>

Es notable en esta novela la presencia de una organización y una estructura que se apoya en los diálogos (no en balde se ha subrayado su teatralidad), ya sean los de Rincón y Cortado cuando están solos

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, p. 19.

en el inicio de la narración en la venta del Molinillo, o más adelante en la novela cuando están en Sevilla con los demás personajes del patio de Monipodio. Naturalmente que hay una identificación continuada de los personajes que hablan, pero la acción no sucede en un pasado, sino que de una manera que se puede entender como teatral, sucede ante los ojos de un espectador: el lector. La parte central de la novela se sitúa en el patio sevillano, que funciona como un espacio escénico donde se reúne la cofradía de Monipodio. Ahí entran y salen los personajes: “hasta catorce aparecen, entre estudiantes, ciegos, viejos de aspecto grave y larga capa de bayeta, daifas, esportilleros, etcétera. Destaca, aparte del ‘padre’ de los hampones, la vieja Pipota, con sus oraciones y devociones paradójicas, y la llegada final de dos *bravos*, que más tarde sabemos que son Chiquiznaque y Maniferro”<sup>16</sup> con el recurso reiterativo del aviso del vigilante.

En su mayor parte, esta novela es una sucesión de escenas dialogadas con personajes que giran en torno a los dos desarrapados jóvenes de comportamiento rufanesco que dialogan entre sí desde la primera escena o con los personajes que se mueven en torno a la cofradía de Monipodio y su patio. En realidad, es el espacio el elemento aglutinador de la historia. Estos elementos de diálogo y espacio, la sucesión de escenas y la caracterización de personajes por su habla, son marcas de género claramente teatrales, y muy entremesiles por el contexto rufanesco en que se sitúa la escasa acción.

Todo este clima teatral está planteado desde la primera secuencia de la novela. Ynduráin abunda en su consideración teatral sobre la novela y afirma:

[...] el episodio de las andanzas de Rincón y Cortado, contenido en la obra, es mucho más una “presentación” o “representación” que una narración. A mi juicio, la particularidad de esta novela ejemplar no

<sup>16</sup> Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, “Introducción”, en Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. XXXIX.

estriba tanto en la utilización de recursos teatrales como en que la concepción de la obra parece haber sido teatral o, concretando más, entremesil; aunque posteriormente a la concepción haya sido vertida en el molde de “novela”.<sup>17</sup>

Cervantes deja esta técnica teatral con la que crea el clima o atmósfera en *Rinconete y Cortadillo* y cambia en la siguiente novela y así, el recurso narrativo para crear interés —y las marcas indiciales de la historia— en el inicio de *La española inglesa* es otro. Podríamos decir que el de esta novela es un inicio narrativo más tradicional, habitual o propio del género, en el cual, a partir de una situación dada, se proporcionan narrativamente sus antecedentes de forma condensada. Así, se narra lo que pasó y se establece la situación actual del personaje.

Nuevamente se trata de un rapto y cautiverio, pero de sentido y tratamiento muy diferentes a los que se presentaba en *El amante liberal*. En primer lugar, aunque se trate de ingleses los captores son católicos, porque no hay el profundo conflicto religioso islam-cristianismo del cautiverio a manos de los piratas turcos:

Entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz, Clotaldo, un caballero inglés, capitán de una escuadra de navíos, llevó a Londres una niña de edad de siete años, poco más o menos; y esto contra la voluntad y sabiduría del conde de Leste, que con gran diligencia hizo buscar la niña para volvérsela a sus padres, que ante él se quejaron de la falta de su hija, pidiéndole que, pues se contentaba con las haciendas y dejaba libres las personas, no fuesen ellos tan desdichados que, ya que quedaban pobres, quedasen sin su hija, que era la lumbre de sus ojos y la más hermosa criatura que había en toda la ciudad.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Domingo Ynduráin, art. cit., p. 333.

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *La española inglesa, El licenciado Vidriera y La fuerza de la sangre*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, p. 19.

Se salvaguarda la calidad del conde de Leste (Leicester, mencionado de forma deformada y castellanizada, tal vez por ser algo habitual o intencionadamente) y se abre la perspectiva de una historia que puede recordar a la de Preciosa raptada, pero el ámbito ya no es el de la marginalidad es el de un padre “aficionado cristianamente” a la niña por su belleza que la lleva como hija:

Mandó el conde echar bando por toda su armada que, so pena de la vida, volviese la niña cualquiera que la tuviese; mas, ningunas penas ni temores fueron bastantes a que Clotaldo la obedeciese, que la tenía escondida en su nave, aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel, que así se llamaba la niña. Finalmente, sus padres se quedaron sin ella, tristes y desconsolados, y Clotaldo, alegre sobremodo, llegó a Londres y entregó por riquísimo despojo a su mujer a la hermosa niña (*La española inglesa*, p. 19).

Las desventuras de la joven Isabel vendrán después cuando se va a casar y las malas artes de una criada harán que pierda su belleza, la cual está explicitada desde esta secuencia inicial. Los personajes parten de un sentido renacentista de concepción literaria, aunque el propio Cervantes haya concretado su acción literaria de una forma diferente a la que le precede. “Y es que quizá sea *La española inglesa* la novela ejemplar de mayor aspiración renacentista, de hecho es en la que se observa con más claridad que Cervantes aspiró al sentido de la palabra del tiempo que le precede.”<sup>19</sup>

La siguiente novela implica una ruptura narrativa en cuanto a estilo y temática con uno de los textos más brillantes de la colección: *El licenciado Vidriera*. El inicio de la novela es *in medias res*, y en él se da una tópica ubicación espacial, pero el encuentro de los personajes no permite intuir de qué va tratar la historia que contará la novela.

<sup>19</sup> Mercedes Alcázar Ortega, “Palabra, memoria y aspiración literaria en *La española inglesa*”, *Cervantes*, 15 (1995), p. 35.

En esta apertura se crea una tensión narrativa muy marcada por la distancia con que se toma la historia. Como un detalle más, los personajes son distintos de los tratados hasta ahora: son estudiantes en Salamanca y la relación que se plantea entre los personajes es la de amo-criado:

Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. Mandaron a un criado que le despertase; despertó y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.

—Desa manera —dijo uno de los caballeros—, no es por falta de memoria habérsete olvidado el nombre de tu patria.

—Sea por lo que fuere —respondió el muchacho—; que ni el della ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella.

—Pues, ¿de qué suerte los piensas honrar? —preguntó el otro caballero.

—Con mis estudios —respondió el muchacho—, siendo famoso por ellos; porque yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos (*El licenciado Vidriera*, p. 69).

Y más adelante se completa el cuadro con la caracterización estudiantil del joven Rodaja. Aquí el narrador cuenta la historia directamente, se aleja de los esquemas usados hasta este punto. La situación inicial está preparada para la sorpresa, que en realidad es lo que pasa con la historia del licenciado Vidriera, con su fragilidad y sapiencia, todo lo cual no es previsible en la atmósfera que se crea en la apertura del principio de la novela.

Esta respuesta movió a los dos caballeros a que le recibiesen y llevasen consigo, como lo hicieron, dándole estudio de la manera que se usa dar en aquella universidad a los criados que sirven. Dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja, de donde infirieron sus amos, por el nombre y por el vestido, que debía de ser hijo de algún labrador pobre. A pocos días le vistieron de negro, y a pocas semanas dio Tomás muestras de tener raro ingenio, sirviendo a sus amos con tanta fidelidad, puntualidad y diligencia que, con no faltar un punto a sus estudios, parecía que sólo se ocupaba en servirlos (*El licenciado Vidriera*, p. 69).

Como ha señalado Jacques Joset, al comparar el primer párrafo de la novela con las últimas líneas se advierte “[...] el contraste entre la libertad inicial de Tomás Rodaja y la alienación final de su condición de soldado. Así como las demás bipolarizaciones textuales advertidas entre principio y fin de *El licenciado Vidriera*”.<sup>20</sup>

El esquema de apertura de *La fuerza de la sangre* será similar al anterior, pero el tiempo verbal establece una diferencia en la atmósfera de la narración, no es lo mismo el “paseándose” de *El licenciado Vidriera*, que implica una acción que continúa, que una forma del pasado como el “volvían” de *La fuerza de la sangre*, que además está en un entorno espacio-temporal que por veraniego casi se vuelve bucólico.

Una noche de las calurosas del verano, volvían de recrearse del río en Toledo un anciano hidalgo con su mujer, un niño pequeño, una hija de edad de diez y seis años y una criada. La noche era clara; la hora, las once; el camino, solo, y el paso, tardo, por no pagar con cansancio la pensión que traen consigo las holguras que en el río o en la vega se toman en Toledo (*La fuerza de la sangre*, p. 111).

<sup>20</sup> Jacques Joset, “Libertad y enajenación en *El licenciado Vidriera*”, en Giuseppe Bellini (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 613.

La narración implica casi una visualización clara de la escena, los detalles refuerzan el tono relajado de la escena. Cervantes crea una atmósfera visualizable, tal como ha planteado Levisi,<sup>21</sup> que crea un ambiente particular. Desde luego, aquí Cervantes nos escamotea la verdad, el clima que crea tiene indicios de otra situación. Se trata de justicia y verdad, pero anticipa un drama inesperado:

Con la seguridad que promete la mucha justicia y bien inclinada gente de aquella ciudad, venía el buen hidalgo con su honrada familia, lejos de pensar en desastre que sucederles pudiese. Pero, como las más de las desdichas que vienen no se piensan, contra todo su pensamiento, les sucedió una que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años (*La fuerza de la sangre*, p. 111).

El caso de *El celoso extremeño* es distinto. La historia tiene unas marcas dramáticas, de hecho crueles. Es la lamentable historia de Felipe de Carrizales, que estuvo en Perú, en donde logró acumular muchas riquezas y decide regresar a España, y establecerse en Sevilla donde se casa con Leonora, pero en vez de tener un retiro gozoso y placentero, la juventud y hermosura de Leonora hacen que Carrizales se vea torturado por unos celos desmedidos, aislando del mundo exterior a su joven esposa. Sin embargo un galán osado, Loayza, disfrazado de mendigo, consigue ponerse en contacto con la dama. Se entera el torturado Carrizales, pero al constatar que ella lo ha ofendido sólo en pensamiento y considerando la diferencia de edades que los separa, devuelve a Leonora a sus padres, le deja toda su fortuna y consiente que se case con Loayza, pero Leonora rechaza el matrimonio e ingresa en un convento dando a toda la historia un tono melodramático. El inicio de la novela es claramente preparatorio para la historia. Cuando Carrizales regresa a Sevilla termina la “prehistoria”

<sup>21</sup> Margarita Levisi, “La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*”, *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 59-67.



del personaje,<sup>22</sup> lo que nos da el narrador en el arranque de la novela son los antecedentes de la vida de un personaje cuyo nombre no se especifica en ese momento, sólo su lugar de nacimiento: Extremadura, de ahí que el título de la historia sea “el celoso extremeño” y no las desventuras del imprudente Carrizales.

No ha muchos años que de un lugar de Extremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como un otro Pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda; y, al fin de muchas peregrinaciones, muertos ya sus padres y gastado su patrimonio, vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba.<sup>23</sup>

Así, el clima es casi de un documento cronístico, de una historia que se va a contar despojada de todas las implicaciones sobre la libertad de Leonora, la ceguera de Carrizales y la violencia de un matrimonio tan desequilibrado en edades.

El clima neutro y alejado de la verdadera historia se refuerza en este principio con opiniones sobre lo que implica el desplazamiento del personaje bastante fracasado a América. Creando una estructura que con el final será un tanto circular, pues ahora será Loaysa el que se marche tras su fracaso amoroso.

Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconduto

<sup>22</sup> Mauricio Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), p. 740.

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, p. 19.

de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores (a quien llaman ciertos los peritos en el arte), añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos (*El celoso extremeño*, p. 19).

En *La ilustre fregona*, la siguiente novela, aunque hay un estilo cronístico con la ubicación espacial y la presentación de los personajes, sin embargo, hay un tono que implica una particularización, es como si el narrador asumiera consciente y voluntariamente la manera en que quiere contar la historia. Su narración está por encima de la propia vivencia de los dos caballeros, que es lo que nos va a contar:

En Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años que en ella vivían dos caballeros principales y ricos: el uno se llamaba don Diego de Carriazo y el otro don Juan de Avendaño. El don Diego tuvo un hijo, a quien llamó de su mismo nombre, y el don Juan otro, a quien puso don Tomás de Avendaño. A estos dos caballeros mozos, como quien han de ser las principales personas deste cuento, por escusar y ahorrar letras, les llamaremos con solos los nombres de Carriazo y de Avendaño.<sup>24</sup>

La historia, llena de tópicos y con un final feliz, simplemente tiene que llegar a este final, así los dos jóvenes, con el pretexto de ir a estudiar a Salamanca, salen de sus casas y se dirigen al mesón de Sevillano en Toledo, el cual es famoso por la belleza de una criada que trabaja ahí: Constanza. Avendaño se enamora locamente de ella y se emplea de mozo del mesón. Carriazo se niega a abandonar al amigo y trabaja de aguador. Para que todo sea más ideal se descubre que Constanza, la bella fregona, era de origen noble y es reconocida casualmente por su padre y así se revela la identidad de todos y

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona, Las dos doncellas y La señora Cornelia*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, p. 19.

Avendaño se casa con Constanza. Todo ello es una forma de que la historia sea plenamente verosímil. Es un planteamiento de verdad.<sup>25</sup>

Para *Las dos doncellas* el recurso para iniciar la narración con el que crea la atmósfera correspondiente a la acción implica una ubicación espacial detallada, aun en el momento del día, la apariencia del caballo y su procedencia:

Cinco leguas de la ciudad de Sevilla, está un lugar que se llama Castiblanco; y, en uno de muchos mesones que tiene, a la hora que anochece, entró un caminante sobre un hermoso cuartago, extranjero. No traía criado alguno, y, sin esperar que le tuviesen el estribo, se arrojó de la silla con gran ligereza.

Acudió luego el huésped, que era hombre diligente y de recado; mas no fue tan presto que no estuviese ya el caminante sentado en un poyo que en el portal había, desabrochándose muy apriesa los botones del pecho, y luego dejó caer los brazos a una y a otra parte, dando manifiesto indicio de desmayarse. La huéspeda, que era caritativa, se llegó a él, y, rociándole con agua el rostro, le hizo volver en su acuerdo, y él, dando muestras que le había pesado de que así le hubiesen visto, se volvió a abrochar, pidiendo que le diesen luego un aposento donde se recogiese, y que, si fuese posible, fuese solo (*Las dos doncellas*, p. 93).

La trama es compleja en los detalles, pero se va centrando en un progresivo desarrollo de la expresión de la verdad, casi como una confesión permanente:<sup>26</sup> Teodosia confiesa a un desconocido, que resulta ser su hermano, sus relaciones y promesa de matrimonio con Marco Antonio. Salen en busca del galán y por fin lo encuentran

<sup>25</sup> Véase José Montero Reguera, “Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*”, *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), pp. 335-357.

<sup>26</sup> Marsha S. Collins, “Entre el apetito y la razón: el poder de la confesión en *Las dos doncellas*”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, t. 2, pp. 779-784.

en Barcelona, dispuesto para embarcarse para Italia. También encuentran a Leocadia, a quien también dio su palabra, sin tomar su honra. Marco Antonio acepta ser el marido de Teodosia porque es ella de quien había abusado, y su hermano le ofrece amor y matrimonio a Leocadia. El final feliz evita un duelo y termina en doble boda. Los sentidos de la narración son múltiples y la forma de narrar se revitaliza.<sup>27</sup>

La ubicación espacial, solamente sirve de marco para una doble línea, trama y personajes, que a diferencia de lo que han querido ver muchos estudiosos es un elemento estructural de la novela, las cuestiones de amor, objetivo de la novela.<sup>28</sup>

Como ya se ha dicho en diversas ocasiones, *La señora Cornelia* está relacionada con *Las dos doncellas* y por lo tanto se puede esperar también una relación en el clima de apertura. Es la única de las *Novelas* cuya acción sucede en Italia. El arranque de la novela implica la caracterización de los dos personajes, como caballeros sin tacha, es la nobleza, la dignidad y la juventud lo que crea un entorno caballeresco para la acción, nuevamente en el ámbito universitario de Salamanca:

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales, de una edad, muy discretos y grandes amigos, siendo estudiantes en Salamanca, determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como decirse suele, de ver mundo, y por parecerles que el ejercicio de las armas, aunque arma y dice bien a todos, principalmente asienta y

<sup>27</sup> Eleodoro J. Febres, “*Las dos doncellas*, novelización de formas y sentidos múltiples”, *Anales Cervantinos*, XXXI (1993), pp. 75-98. También podría pensarse que en toda esta confusión y descubrimiento de identidades hay una intención irónica. Véase Aída M. Beaupied, “Ironía y actos de comunicación en *Las dos doncellas*”, *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 165-176.

<sup>28</sup> Jennifer Thompson, “The structure of Cervantes’s *Las dos doncellas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 144-150.

dice mejor en los bien nacidos y de ilustre sangre (*La señora Cornelia*, p. 137).

Sigue la presentación de los dos caballeros y de la joven Cornelia, el tono es el mismo, casi idílico y en realidad en esta introducción de antecedentes no sucede nada.

Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis. Y adornaban esta buena edad con ser muy gentileshombres, músicos, poetas, diestros y valientes: partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban.

Era Cornelia hermosísima en extremo, y estaba debajo de la guarda y amparo de Lorenzo Bentibolli, su hermano, honradísimo y valiente caballero, huérfanos de padre y madre; que, aunque los dejaron solos, los dejaron ricos, y la riqueza es grande alivio de orfanidad (*La señora Cornelia*, p. 138).

Todo comienza la noche en que el duque y Cornelia habían quedado de verse, es un hecho fortuito, una confusión la que genera todos los conflictos. Pareciera que Cervantes ha querido que fuera algo a medio camino entre la fortuna y la decisión del caballero vasco don Juan de Gamboa de aceptar el bulto. El hombre es responsable de sus actos, y todo puede precipitarse de manera inesperada, aunque el entorno pareciera no hacer esperar un cambio. Don Antonio de Isunza y don Juan Gamboa se convierten en protagonistas en una misma noche de dos sucesos muy diferentes. A don Antonio lo llaman desde un portal oscuro y le confían un bulto que resulta ser un recién nacido. Don Juan después de intervenir en una reyerta, salvando la vida a un caballero atacado, encuentra a una dama violada que, al conocer su calidad de extranjero, le pide protección. En la posada donde coinciden, se aclara todo: la dama es doña Cornelia, celebrada en la ciudad por ser una mujer muy hermosa, y el niño entregado a don Antonio hijo suyo y del duque de Ferrara, concebido bajo pa-

labra de casamiento. Los dos caballeros españoles salen en busca del duque y todo termina felizmente con un casamiento entre el duque y la señora Cornelia.

La intriga es muy similar a la que predomina en las comedias de capa y espada y tiene los enredos propios del género teatral y el peso de la honra.<sup>29</sup> Sin embargo, el principio de la novela marca la pauta sobre el sentido de la narración, en él se presentan unos personajes que aparentemente son sólo espectadores de la acción, don Juan y don Antonio, que van a ver a doña Cornelia atraídos por las noticias de su belleza, y terminan convertidos en los protagonistas de una complicada trama. Es una novela próxima a la comedia en la que triunfan los valores y el idealismo, lo que ha hecho a algunos autores relacionarla con el *Persiles* o con la novela bizantina y la italiana.<sup>30</sup>

En las dos últimas novelas de la colección, no se debe olvidar que *El casamiento engañoso* es el marco narrativo para “la de los perros Cipión y Berganza”, como dice la tabla de la primera edición de las *Novelas ejemplares* de Juan de la Cuesta (Madrid, 1613), hay un nexo que es el narrador. Sin embargo, tal como ha planteado Avalle-Arce, se trata de un narrador poco confiable, un “narrador infidente”.<sup>31</sup> Se trata de que:

El vínculo entre ambas novelas es, pues, Campuzano, protagonista de la primera y copista de la segunda. Es el narrador intradieгético de *El casamiento*, un narrador interno diferenciado del autor empírico, recurso ya conocido entre los clásicos. Por tanto, es responsable como autor ficticio del texto que ha transcrito y que ofrece

<sup>29</sup> Esther Lacadena Calero, “La señora Cornelia y su técnica narrativa”, *Anales Cervantinos*, XV (1976), pp. 199-210.

<sup>30</sup> Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1974, p. 119.

<sup>31</sup> Juan Bautista de Avalle-Arce, “Cervantes y el narrador infidente”, en Ángel Gómez Moreno, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes (eds.), *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda*, 7 (1987), pp. 163-172.

leer a su amigo, aunque el *Coloquio* carece de narrador externo al ser un diálogo oral entre los canes Cipión y Berganza.<sup>32</sup>

El recurso para iniciar la novela de *El casamiento engañoso* es otro: el narrador ubica la acción y presenta al personaje con una matizada y precisa descripción, para después dejar hablar a los dos protagonistas:

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo:

—¿Qué es esto, señor alférez Campuzano? ¿Es posible que está vuesa merced en esta tierra? ¿Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada! ¿Qué color, qué flaqueza es ésa?<sup>33</sup>

¿Es verdad lo que le ha pasado a Campuzano? La presentación que se hace de su estado mueve a pena, es lamentable.

Así es que Campuzano que acaba de salir del hospital, donde estuvo curándose, cuenta a su amigo el licenciado Peralta el engaño del que fue objeto por parte de una dama, doña Estefanía, con quien se casó, embaucado por promesas fantásticas.

<sup>32</sup> Adrián J. Sáez, “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, VII (2011), p. 194.

<sup>33</sup> Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, pp. 19-20.

Terminado su relato, Campuzano entrega a Peralta un manuscrito, en el cual ha transcrito la plática de dos perros que escuchó desde la cama. Así, en forma previa a la narración se le da verosimilitud al hecho que se narrará, aunque parezca que nos encontramos ante la acción de los perros hablando, actualización dramática, la realidad es que se usa el recurso del manuscrito que contiene el relato. Esto es si el relato es independiente sucede ante nuestros ojos, en el marco narrativo lo oyó el enfermo, con lo cual puede ser o no verdad, aunque no tenemos por qué dudar.

Así, en lo que conocemos como *El coloquio de los perros*, lo que tenemos es una explicitación del sentido del texto: “novela y coloquio” reiterando la ubicación, si la vemos en función de la novela anterior e identificando a los dos canes:

Novela y Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, Perros del Hospital de la Resurrección, Que está en la ciudad de Valladolid, Fuera de la puerta del campo, A quien comúnmente llaman “Los perros de Mahudes”

CIPIÓN. —Berganza amigo, dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta soledad y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho.

BERGANZA. —Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza (*El coloquio de los perros*, pp. 39-40).

Sin mayor explicación asistimos a un diálogo entre Cipión y Berganza, los dos perros del hospital de la Resurrección de Valladolid, que de manera sobrenatural adquieren el poder hablar, aunque sea por una sola noche. Berganza relata su vida a Cipión, perro prudente, el cual interrumpe el relato de Berganza para hacer preguntas y observaciones. En este sentido, nos encontramos ante un modelo —el diálogo— que tiene toda una serie de implicaciones filosóficas



para el receptor, hay una larga tradición desde Platón hasta Erasmo, y por tanto el clima o atmósfera narrativa tiene que ver con la verdad, aunque sea por voz canina.<sup>34</sup>

Al final del coloquio perruno Peralta dice “—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio de *El coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento” (*El coloquio de los perros*, p. 119). En realidad hay un proceso de acercamiento a la verdad, al principio, Peralta rehúsa leer el manuscrito y lo considera una locura de Campuzano, pero al final lo lee y lo acepta en cuanto entretenimiento,<sup>35</sup> después se van a pasear a la plaza de Valladolid, termina el sueño y empieza la vida, pero ¿dónde queda la verdad? ¿Es un sueño?

En esta obra, a cargo de los dos perros de Mahúdes, que empieza completamente de forma teatral con un diálogo, Cervantes mostrará cómo se hace la novela.<sup>36</sup> Todo, a pesar del realismo, es literatura “Y la literatura —advierte al lector— no es la vida, no debe confundirse con ella, [...] porque es sólo artificio, donaire, industria, invención, y como tal, desde la verdad de la vida real, es mentira”.<sup>37</sup>

Las *Novelas ejemplares* se han tratado de organizar temática y estilísticamente de varias maneras, por lo general se asume que unas son de costumbres: *La Gitanilla*, *El celoso extremeño*, *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*; picarescas o más bien con elementos picarescos: *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y *La de los*

<sup>34</sup> Véase Félix Carrasco, “*El coloquio de los perros*: veridicción y modelo narrativo”, *Criticón*, 35 (1986), pp. 119-133.

<sup>35</sup> Vicente Cabrera, “El sueño del alférez Campuzano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII:2 (1974), pp. 388-391.

<sup>36</sup> En este sentido véase Antonio Rey Hazas, “Género y estructura del *Coloquio de los perros*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 119-143.

<sup>37</sup> Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, p. XVI.

perros; filosóficas: *La española inglesa* y *El licenciado Vidriera*, y unas más de estilo italiano: *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y *El amante liberal*.

La variedad de recursos narrativos para crear expectativas es un elemento importante en cuanto a la coherencia de las *Novelas ejemplares*, que por otra parte deben de haberse leído una por una en distintas sesiones personales. Cervantes lleva su canon al extremo y presenta un abanico de posibilidades narrativas. En esta dimensión estética, cultural e ideológica barroca es explicable la confluencia e interacción con que Cervantes establece distintas formas narrativas, pero también entre la narrativa y el teatro, entre las comedias y las novelas o entre libros de caballerías y entremeses, entre el humor y la crítica, entre la ironía y la sátira, entre la reflexión y la burla, entre las posiciones conservadoras y la apertura tolerante.

En las *Novelas ejemplares* Cervantes hace una suma de intenciones narrativas, pero también traba e integra distintos géneros: lo lírico, por ejemplo en *La Gitanilla*, lo estrictamente narrativo, en *El licenciado Vidriera*, y lo teatral en *Rinconete y Cortadillo*, e incluso apela a otras artes y estilos como la emblemática, la pintura o la alegoría.<sup>38</sup> Se puede pensar que en un sentido las aventuras de estas novelas breves se conciben como escenificables,<sup>39</sup> pero más allá de eso, hay episodios que fácilmente nos remiten al género teatral, pero presentados desde una perspectiva narrativa y sobre todo configurando la forma novelística breve.

La impresión que nos queda de estas aperturas narrativas de las *Novelas ejemplares* es que las confluencias entre lo narrativo (referido a la historia que se cuenta) y lo referencial (tanto a lo genérico

<sup>38</sup> Véase Carlos Mata Induráin, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, en Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del Barroco hispánico*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 197-219.

<sup>39</sup> Véase Francisco Ynduráin, “Cervantes y el teatro”, en *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 87-112.

como a lo temático e incluso contextual) son múltiples y en distintos niveles, pues lo mismo hay relaciones temáticas como el cautiverio, que tópicos como los gitanos o las doncellas raptadas y formas de tratar un argumento o una situación (géneros como la picaresca o el Romancero Nuevo), que técnicas y elementos comunes en situaciones a veces muy distintas. Estas confluencias hacen que un episodio narrativo pueda ser tratado como una escena y que el espacio de la ficción se convierta en un elemento aglutinante de la narración. La intercomunicación va más allá de la posible filiación entre dos obras cervantinas de distinto género. Lo que también se pone de manifiesto es que el uso que hace Cervantes de los recursos y artificios narrativos en sus novelas es consciente y busca efectos que potencian la fuerza de la narración, la verosimilitud y, obviamente, el dramatismo.

En este sentido, la técnica cervantina de narrar y novelar está permeada de “teatralidad”, entendiéndola ésta como un modo de representación que revive, con las técnicas del teatro, la ilusión del escenario, y dinamiza la acción a partir de una presencia en un espacio de unos personajes que actúan; así la acción se percibe directamente, porque hay una actualización dramática, y no a través de la mediación de un narrador. Pero también está la voz del narrador como mediadora y clave de interpretación del texto.

Así la novela cervantina, en todas sus facetas, intenciones y dimensiones es producto de una concepción poética personal, no de incapacidad en un género; como Anthony Close podemos decir “[...] que aún los rasgos más ‘modernos’ del arte cervantino —por ejemplo el fundarse en un diálogo crítico y creador entre géneros literarios— se vinculan con supuestos mentales que tienen plenos derechos de ciudadanía en el siglo xvii”.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Anthony Close, “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo xvi”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 103.



## EL USO DE LAS BURLAS DESDE EL CONCEPTO DE 'EUTROPELIA' EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*Raquel Barragán Aroche*<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México

La conciencia de Cervantes, en materia de burlas, se hace evidente a lo largo de sus *Novelas ejemplares*. En su obra hay una reflexión teórica que se va hilando en cada uno de sus pasajes y que se corresponde con un código que se desarrolló ampliamente en la época, no sin objeciones, pues su licitud muchas veces se cuestionó. Por ejemplo, el caso de Diego Hurtado de Mendoza, uno de los primeros poetas que desarrolló los códigos de la burla en España, en cuya *editio princeps* no se incluyeron este tipo de composiciones: “por no contravenir —según el editor— a la gravedad de tan insigne poeta [...]”.<sup>2</sup> Así, da la impresión de que Cervantes en su “Prólogo al lector” incurre en ciertas contradicciones, pues mientras que, por un lado, encarece la honestidad —el título mismo llevaba el calificativo en grado superlativo de *honestísimas*—, por otro, oculta la burla en cualquiera de sus modalidades —apotegmas, sátiras, pullas, refranes, etcétera—, la cual, incluso siendo un recurso ancilar, es imprescindible en la trama de sus *Novelas*: “si por algún modo alcanzara que la lección de estas *Novelas* pudiera inducir a quien leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la

<sup>1</sup> Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>2</sup> Cito por José Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 97.

mano”.<sup>3</sup> Aun así no se puede tomar al pie de la letra esta supuesta negación, pues el tono del mismo prólogo ya cargaba las tintas hacia lo risible; esto se ve claramente en la descripción de su autorretrato, que es una parodia del canon petrarquista y que, a su vez, da como resultado una ficcionalización de su voz como autor, recurso explotado magistralmente en su prólogo del *Quijote*. En virtud de esto, la veracidad de sus afirmaciones queda bajo el manto de la ambigüedad o de la ironía.

Cervantes no miente al ponderar la honestidad de los pasajes que contienen requiebros amorosos, porque lo son, pero muy astutamente deja de mencionar aquellos requiebros, encarnados en personajes moralmente bajos, que le sirven de contrapunto para potenciar la ejemplaridad: basta mencionar lo que sucede en *El casamiento engañoso*, donde ambos personajes acaban burlados (pobres y sifilíticos), o la nada ejemplar relación entre la Cariharta y el Repolido que aparece en *Rinconete y Cortadillo*, donde los golpes de él son muestras de amor para ella. En este sentido, el uso de las burlas pudo haber estado más que justificado, pero no era tarea sencilla, ya que la literatura burlesca no estaba dentro del canon literario; recordemos que desde la *Poética* de Aristóteles la comedia estaba definida como un género bajo, pues no imitaba las virtudes humanas, sino acciones risibles de hombres peores; por tanto, muchos de los autores graves o “puritanos de la erudición”<sup>4</sup> de la época veían mal escribir como el vulgo y para el vulgo. Pasarían todavía algunos años para que este estilo se canonizara en virtud de que se valía de una cualidad altamente ponderada en el barroco: el ingenio.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Crítica, 2001, pp. 18-19. Con esto último el novelista se refiere a la consideración que existía de que a los escritores jóvenes se les podía perdonar que gastaran su tiempo en composiciones festivas; en algunos preliminares de obras burlescas que salieron a la luz en el siglo xvii se encontraba esta justificación, pues se les designaba como obras de la puerilidad o travesuras del ingenio.

<sup>4</sup> Gabriel de Corral usa esta frase para defender su novela *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1629, f. 5r, pues contenía epigramas burlescos.

Por tanto, el autor de las *Novelas ejemplares* no podía apelar abiertamente a esto, pues si lo que quería era proteger su obra de habladurías y murmuraciones —como él mismo lo refiere—, tenía que preparar un terreno indeterminado: entre el ser y el parecer; así, pues, bajo el principio horaciano de *docere/ delectare* deja una puerta abierta a este contenido festivo por medio de la diversidad o variedad que refiere mediante la metáfora de la mesa de trucos, “donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras” (“Prólogo”, p. 18); esto es, donde la diversidad de personajes y voces pudiera albergar la burla como entretenimiento, pero sin dañar a terceros. Curioso que mencionara lo del daño, pues era la forma más común en que las preceptivas de la época advertían del daño moral que podía causar la sátira que contenía burlas o matracas. Luis Alfonso Carvallo, en su obra el *Cisne de Apolo* (1602), puso en evidencia que el género se estaba degradando por el abuso de éstas: “Sátýra se llama la composura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o vicio. Pero ya está recibida por murmuración, apoyo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempo usan mal dellas”.<sup>5</sup>

No obstante, el mismo Carvallo, en otro pasaje, concede que “las sátýras en burla y juego” se permitían entre amigos, siempre y cuando no fueran “con ánimos de offender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, que llaman purezas, sino sólo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han se dezir cosas al descubierto”.<sup>6</sup> Esto confirma que se consideraba un ejercicio que requería de todo el ingenio posible, pues pedía una elaboración que ocultara el significado ofensivo.

Cervantes, al aludir al daño, muestra sesgadamente que su obra podría contener burlas, pero siempre con el fin más honesto de entretener. Por tanto, esta tarea de presentar burlas buenas, junto a

<sup>5</sup> Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, t. 2, p. 62.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

burlas pesadas (o sátiras), conllevaba ese ocultamiento bajo el sino de entretenimiento y de ingenio. Así, este juego de luz y sombra quedó justificado en la aprobación de fray Juan Bautista, quien fue el primero en dar cuenta del contenido de esta colección y quien dio el concepto más pertinente para describir el propósito del autor: la ‘eutropelia’, definida en su dictamen de la siguiente manera:

[...] he visto y leído las doce *Novelas ejemplares* [...] y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas novelas, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento [...]<sup>7</sup>

Tal como lo señala el fraile, santo Tomás proponía una risa sojuzgada a la razón a partir del concepto aristotélico de ‘eutrapelia’, que era como realmente sonaba en el original griego, aunque en el Siglo de Oro se aceptaban ambas designaciones, según el *Tesoro de la lengua*. Por lo demás, la palabra sufrió algunos cambios semánticos, como advierte Bruce Wardropper, pues a partir de su sentido original —la calidad de lo que gira bien— pasó a denotar un comportamiento humano —agilidad, destreza física, mutabilidad, inconstancia— hasta llegar a designar una habilidad del habla —presteza de diálogo—. Aristóteles, en su *Ética a Nicómaco*, mencionaba que los ‘eutrapelos’ eran los ingeniosos que sabían bromear y jugar equilibradamente.<sup>8</sup> Ahora bien, a partir de aquí se vuelve a modificar su significado, pues pierde el carácter virtuoso y se traduce como ‘charlatán listo’. No obstante, santo Tomás recupera el senti-

<sup>7</sup> Fray Juan Bautista, “Preliminares”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Crítica, 2001, p. 5.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. bilingüe y trad. María Araujo y Julián Marías, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1999, IV, 1128<sup>a</sup>.



do aristotélico, razón por la que fray Juan Bautista se refiere a ésta como verdadera.<sup>9</sup> Sin embargo, resulta de interés detenernos en la definición que da el *Tesoro de la lengua* con el término escrito con *o*, como aparece en la aprobación, ya que era la que corría en la época: "un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio, como lo son los juegos de mastrecoral".<sup>10</sup> La definición empata cabalmente con la que ha propuesto fray Juan, pues el equilibrio está en que no hay perjuicios, pero crea cierta ambigüedad cuando se busca el significado de los 'juegos de mastrecoral': "juego de masecoral o de passa-passa o de masegicomar. Todos estos nombres tiene el embaidor que nos hace (como dicen) del cielo cebolla, por la liberalidad que tiene en trocar las cosas y assí el juego se dice también juego de manos, y entre otros traen el de los cubiletos [...]". Queda la duda, como ya lo hizo notar Wardropper en su momento, de por qué el fraile no escribe esta palabra como el original griego que santo Tomás reivindica, pues 'eutropelia' ya tenía esa carga semántica de embuste mediante un ocultamiento, que además, por esas mismas épocas, había sufrido un cambio acentual y una aféresis: de 'eutropelia' pasó a 'eutropelía' para dar, finalmente, en 'tropelía', que significaba engaño. Aunque no la recoge Covarrubias, sí aparece en las *Novelas ejemplares* y en obras de otros autores de la época de las que se deduce este sentido.<sup>11</sup> Asimismo, vemos que 'eutropelía' mantiene el significado que apare-

<sup>9</sup> Tomo todo el excurso histórico de la palabra del artículo de Bruce Wardropper, "La eutropelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153-155.

<sup>10</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994, s.v. "eutropelia".

<sup>11</sup> En este sentido se utiliza en un pasaje de *El licenciado Vidriera* y de *El coloquio de los perros*: "Y habiendo hecho el huésped la reseña de tantos y tan diferentes vinos, se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente [...]" (p. 271); "que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra" (p. 592).

ce en el *Tesoro de la lengua*,<sup>12</sup> aunque varios años después se convertirá en un marbete que servirá para designar solamente el paso de las poesías grave a la festiva, tal como lo muestra Pedro Muñoz de Castro, fecundo poeta novohispano de principios del XVIII, en una silva en la que la palabra sirve para introducir nada más y nada menos que un romance escatológico para unas carnestolendas:

Deja la seriedad, que oculta abraza,  
por festiva musa,  
mostrando así que en todo es tan famosa  
que también sabe divertir jocosa,  
y usando la virtud *euthropelía*  
a Caliope trueca por Talía.<sup>13</sup>

La burla manejaba ciertos códigos, cuya raigambre popular había pasado a formar parte del catálogo de obras de escritores cultos. Para el momento de la escritura de este romance, la escatología se encontraba en cualquier repertorio burlesco. Sin embargo, a principios del siglo XVII, apenas comenzaba a practicarse éste y otros códigos dentro de los ámbitos cerrados de las tertulias literarias. Esto no hubiera sido posible sin la revaloración de la risa que se hizo en el Renacimiento italiano, donde las gracias se veían como una marca de inteligencia en grupos reunidos alrededor de la corte; como advierte Juan Carlos Pueo, las obras de Pontano y Castiglione se podrían considerar “un puente significativo entre la retórica y la teoría renacentista al situar la risa no dentro de la oratoria, sino de

<sup>12</sup> Wardropper muestra este uso en obras de autores como Juan Ruiz de Alarcón y el marqués de Villena (art. cit., pp. 159-160).

<sup>13</sup> Arnulfo Herrera, “Un romance escatológico de carnestolendas”, en Ignacio Arellano Ayuso y Robin Rice de Molina (coords.), *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Madrid-Frankfurt am Main-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2009, p. 135. Las cursivas son mías.

la conversación cotidiana".<sup>14</sup> Pontano recuperó la importancia de lo risible en el concepto de *Vir facetus* en su obra *De Sermone* (1509). Posteriormente, en el mismo tenor, aparecieron el *Cortegiano* (1528) de Baldassar de Castiglione, en el que se prescribía el sentido de "las gracias" en tres maneras: el hablar largamente, la presta y aguda viveza de un solo dicho y los "recaudos falsos" o burlas en las que "hay cuentos largos y dichos breves, y aun alguna cosa puesta por obra";<sup>15</sup> y el *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa, quien continuó con la codificación de la risa como un uso social.

Es evidente que la noción de 'eutropelia' encajaba muy bien con el concepto renacentista del *vir doctus et vir facetus*, que también llevaba la impronta aristotélica y servía para designar equilibrio entre las burlas y las veras; para Cervantes, y en cierta medida para fray Juan Bautista, aquélla se convirtió en el pretexto perfecto para desplegar una serie de códigos burlescos que provenían de una influencia popular revalorizada en cenáculos italianos; esto había nacido como una respuesta aguda a las acartonadas formas literarias de la época; su divulgación y amplia recepción se debió a la circulación de algunas antologías italianas que contenían composiciones de varias figuras responsables de esta moda, entre ellas, Pietro Aretino y Francesco Berni.<sup>16</sup> Al primero se le consideró un modelo de autor satírico, y al segundo, el precursor de la poesía burlesca, e incluso del término mismo. El éxito de este último llegó mediante los *capitoli* y los *lodi* que contenían la parodia del petrarquismo, el retrato y la descripción de escenas grotescas y el encomio paradójico; el autor usaba el equívoco y la ambigüedad de las palabras para llevar estas composiciones al plano de la risa.

<sup>14</sup> Juan Carlos Pueo, *Ridens et Ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2001, p. 99.

<sup>15</sup> Baldassar Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, p. 168.

<sup>16</sup> Rodrigo Cacho Casal, "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI (2003), pp. 465-491.

Sin embargo, Cervantes, antes de que se le pudiera relacionar directamente con estos autores plenamente burlescos, se apresuró a disimular *eutropélicamente*, si se vale la expresión, todo vínculo. En la dedicatoria a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, refiere que si su libro llegara a ser considerado malo, “no dejarían los Zoilos, los Cínicos, los *Aretinos* y los *Bernias* de darse un filo en su vituperio, sin guardar respecto a nadie” (“Prólogo” p. 22).<sup>17</sup> El autor del *Quijote* hace un juicio de valor en el que muestra su desdén hacia ambos. No obstante, caemos en la cuenta de que se trata de una tropelía cervantina cuando recordamos el autorretrato burlesco con el que unas páginas antes abría su prólogo al lector: Berni fue el precursor de este tipo de composiciones y a quien también Góngora siguió para hacer el suyo (“Hanme dicho hermanas”) en 1587.<sup>18</sup>

Pero a decir verdad, esta incongruencia entre la opinión y la imitación de dichos modelos, fue un síntoma del comienzo de la integración de este estilo a las letras peninsulares, pues escritores como Fernández de Ribera, Barahona de Soto, Gutierre de Cetina —quien además fue censor de las *Novelas ejemplares*— y Juan de la Cueva mostraban esta duda frente a su legitimidad, pero no dejaban de practicarlos; otros como Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Juan de Malara, Baltasar del Alcázar, y Góngora, no mostraron ningún remordimiento al mencionarlos o imitarlos abiertamente.<sup>19</sup>

Las escenas burlescas de dichos autores italianos partían de un principio fundamental de la retórica clásica promovido por Cice-

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>19</sup> La aceptación de este modelo dentro de las academias a las que pertenecieron dichos autores se trabajó más ampliamente en el segundo capítulo de mi tesis doctoral: “El *equivoco* del arte de ingenio: construcción de la poesía burlesca hispánica en el Barroco”, tesis, México, El Colegio de México, 2013. También véase Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 31-110.

rón y Quintiliano, y que Cervantes sigue al pie de la letra: la risa se fundaba en lo ridículo, lo cual, a su vez, participaba de lo deforme y lo feo (*turpitudō et deformitas*). Seguir este tipo de modelos pudo parecer excesivo, pero, como ya adelantamos, era necesario para crear un contraste que facilitara la comprensión de la ejemplaridad. Así vemos dentro de las *Novelas* personajes que resultan grotescos, como muchos de la cofradía a la que pertenecen Rinconete y Cortadillo; su baja moral permite que sean susceptibles de ser ridiculizados; por ejemplo, la descripción de Monipodio, en la que Cervantes introduce aspectos que contribuyen a formar el retrato del "más rústico y disforme bárbaro del mundo": rostro moreno, cejijunto, barbinegro, ojos hundidos; "venía en camisa, y por la abertura delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho [...] las manos eran cortas, pelosas, y los dedos, gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían, pero los pies eran descomunales de anchos y juanetudos" (*Rinconete y Cortadillo*, p. 184). Esto mismo sucede con la bruja Cañizares en *El coloquio de los perros*, donde el perro Berganza describe su grotesca desnudez:

Ella era larga de más de siete pies, toda era notomía de huesos cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aún le colgaban hasta la mitad de los muslos; las tetas semejabán dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, desencasados los ojos, la cabeza desgredñada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada (*El coloquio de los perros*, p. 601).

En este sentido, también el autor se valió de apodos para referir a aspectos ridículos de algunos de sus personajes; se trataba de una deformación del nombre, o de la adquisición de un sobrenombre, que venía a remitir su identidad, determinada por alguna actitud o por alguna característica física risible: Gananciosa, Cariharta, Repolido,

Pipota, Chiquiznaque, Maniferro, Tordillo, Cernícalo, Corcovado, Narigueta, Lobillo de Málaga, Ganchoso, entre otros.<sup>20</sup>

La descripción de estos personajes contribuye a formarnos una idea del bajo mundo al que pertenecen; por ejemplo, el contexto del hampa que Cervantes expone es en sí una deformación, o mejor dicho, una parodia de lo que realmente debía ser una cofradía o academia —la llama “infame academia”— con su sistema de creencias y valores, pues los personajes no sólo hablan con el léxico de germanías y refranes —códigos utilizados normalmente para burlas—, sino que también corrompen latines y vocablos del castellano. Monipodio transforma las palabras finales usadas para la indulgencia, ‘por vía de sufragio’ (*per modum sufragii*) en ‘por vía de naufragio’ (*Rinconete y Cortadillo*, p. 186); también él y otros personajes confunden ‘desanime’ por ‘examine’, ‘adversario’ por ‘aniversario’, ‘solenidad’ por ‘soledad’, ‘ganancia’ por ‘elegancia’. La Cariharta corrompe referencias literarias como el inicio del romance *Mira Nero de Tarpeya* por “marinero de Tarpeya” y “tigre de Hircania” por “tigre de Ocaña” (*Rinconete y Cortadillo*, p. 201), los cuales servían para aludir la extrema crueldad de alguien. En este mismo sentido Maniferro se aventura a hablar de mitología para hacer una comparación de la música que Gananciosa estaba produciendo con una escoba:

[...] pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo; y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante que ni el Negrofeo, que sacó a la Arauz del infierno; ni el Marión que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler (*Rinconete y Cortadillo*, p. 204).

<sup>20</sup> Baltasar Gracián años más tarde dirá que esta invención es una “agudeza en apodos”: “son comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio [...]. Fórmase de muchas maneras, ya sea por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia especial son más ingeniosos”, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, t. 2, p. 146.

Evidentemente por Negrofeo se refiere a Orfeo, por Arauz, a Eurídice, y por el Marión, a Arión. Sin duda, este tipo de gracias estaban dirigidas a un grupo de entendidos que supieran decodificarlas. Así lo hace notar Cervantes, pues el relato cierra con la risa desmedida de Rinconete, quien, siendo "entendido", pone en evidencia algunas de las faltas descritas. Por tanto, la llana presentación de estos personajes ya contenía en sí sesgos de ironía que sólo un avezado lector podía descifrar.

El autor volverá a utilizar estas técnicas en algunos pasajes más de sus *Novelas*, como en *La ilustre fregona*, en la que Avendaño usa la frase en latín *ad pedem literae* para señalar que irá a pie por el camino. Pero el objetivo de la deformidad léxica y semántica no era sólo para la irrisión de sus personajes moralmente bajos, sino también para que la burla alcanzara las esferas letradas aludidas mediante guiños irónicos que daban como resultado su parodia. Sin embargo, en *El coloquio de los perros* finalmente se menciona de manera frontal que la burla se dirige a este ámbito culto, pues satiriza a aquellos que inflan su conversación con latinajos, cuando en realidad, dice Berganza, "apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo" (*El coloquio de los perros*, p. 567); a su vez critica a los que sí saben, pero arrojan este conocimiento a un simple zapatero o a un sastre; finalmente concluye Cipión: "hay algunos que no les escusa el ser latinos de ser asnos" (*El coloquio de los perros*, p. 567). En este sentido, también por boca de Berganza se burla del bucolismo literario, pues en uno de los pasajes esperaba encontrarse con los pastores y pastoras que aparecían en las novelas y que cantaban canciones suaves, pero en su lugar encuentra rústicos que se espulgan todo el día y que cantan "Cata el lobo do va Juanica" (*El coloquio de los perros*, p. 554) con voces roncadas que parecen gruñidos. Probablemente, esta burla a la novela pastoril esté formulada desde *Rinconete y Cortadillo*, en el hecho de que los miembros de la cofradía de ladrones de Monipodio adquieren sobrenombres como se hacía en la literatura bucólica.

Por lo demás, hay que señalar que tanto en *El coloquio de los perros* como en *El licenciado Vidriera* hay un cambio de perspectiva respecto a la risa, pues hasta ahora hemos visto que las burlas se depositan en personajes que por su marginalidad merecen ser objeto de chanzas (jaques, fregonas, negros, prostitutas y gitanos) y que además adquieren una dimensión paródica en algunos casos, pero cuando se trata de la sátira que alguien dirigirá a algún miembro de otra categoría social, el autor recurre, antes que nada, a la ridiculización de quien enuncia esas verdades entre burlas: dos perros y un loco. Cervantes vuelve a mostrar su agilidad para ocultar la verdad entre los giros de la eutropelia. Así, pues, las sátiras de estados corren a cuenta de dichos personajes, quienes las dirigen contra cortesanos, poetas, comediantes, pintores, boticarios, alcahuetas, médicos, jueces, sastres, escribanos, entre otros. Ahora bien, *El coloquio de los perros* resulta una curiosa correspondencia con la postura de Cervantes frente a la sátira burlesca, pues parece una representación a escala de lo que pretende Cervantes en su obra desde el prólogo: mostrar que moralmente es malo practicarla, pero que frente a una sociedad degradada es inevitable. En este sentido Cipión cita a Juvenal, pues menciona que oyó decir que dijo “un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras” (*El coloquio de los perros*, p. 551). Una y otra vez Berganza se propone, bajo pena de castigo físico, no murmurar más, tal como Cervantes se propone cortar la otra mano en el prólogo. Sin embargo, la historia se desarrolla entre la negación y aceptación de las burlas. Se puede decir que el autor se vale de ese manto eutropélico para no ser responsable directamente de esa mordacidad que podía dañar a terceros.

También, ambas historias se prestan para deslizar, de manera secundaria, burlas antisemitas, escatológicas y salaces; por ejemplo, cuando el licenciado Vidriera ve a seis azotados y oye al pregonero decir “al trasero...”, hace una exclamación, partiendo del equívoco de esta palabra: “Aquel debe ser el fiador de los muchachos” (*El licenciado Vidriera*, p. 285); asimismo, al ver a un judío converso entrar



en una iglesia detrás de un cristiano, vuelve a exclamar: "Esperad, domingo, a que pase el sábado". También Berganza es testigo de una burla erótica cuando la Colindres engaña a los extranjeros ofreciéndoles sexo. Este tipo de mofas, además de que apelaba a un código que era común para la burla, hallaba su justificación dentro de las *Novelas* en el hecho de que quienes daban cuenta de éstas o las enunciaban, eran testigos oculares desautorizados.

A propósito del pasaje de la Colindres, vale la pena hacer la acotación de que las mofas no sólo consistían en una ridiculización física o léxica, como hemos visto, sino que también se basaban en acciones engañosas. Hay varios personajes que planean embustes contra otros con el fin de ridiculizarlos, lo cual proviene de la tradición de la picaresca, en cuya tipología ahondó Monique Joly.<sup>21</sup> Por ejemplo, la burla que hace la abuela de la Gitanilla al gorrero Triguillos, a quien le había hecho creer que si se metía desnudo en una tinaja y con una corona de ciprés sobre su cabeza, lograría encontrar un tesoro enterrado en su casa. Así lo hace, pero al salir de la tinaja se tropieza y queda desnudo pidiendo auxilio, a cuyos gritos acuden su mujer y vecinos, quienes lo hallan "haciendo efectos de nadador, soplando y arrastrando la barriga por el suelo, y meneando brazos y piernas con mucha priesa" (*La Gitanilla*, p. 88). Este tipo de engaños ingeniosos se multiplican a lo largo de la obra cervantina y, en algunos casos, llegan a ser parte constitutiva de la trama, como la burla que Loayza orquesta en contra del celoso extremeño, o el caso de *El casamiento engañoso* en el que las burlas del Alférez y Estefanía dan sentido a la trama.

Sin duda, falta espacio para mencionar toda la lista de ejemplos que constituyen el corpus del ingenio cervantino para las burlas, lo cual es una señal de que era un elemento imprescindible en su obra, pero, dado que todas se construyen a partir de una ridiculización o

<sup>21</sup> Monique Joly, "Casuística y novela de las malas burlas a las burlas buenas", *Criticón*, 16 (1981), pp. 7-45.

deformación, he pretendido categorizar los ejemplos que considero más significativos para entender cuál era su función dentro de la obra. En un primer nivel, Cervantes encarna la burla —ya sea léxica o mediante acciones— en personajes marginales para que desde su deformidad moral o fealdad física hiperbolizada potencien la virtud y belleza de aquellos cuya nobleza se descubre casi siempre al final de la historia; esto plantea, además, una lectura a partir del sistema de valores predominante, bajo el cual el código de la burla se cifraba. No obstante, en un segundo nivel, esta elaboración de la ejemplaridad establece en sí misma distintos planos de lectura, pues como dijimos, la presentación de dichos personajes burlescos conlleva guiños irónicos que conducen a la parodia de otros ámbitos más elevados de la sociedad. Ahora bien, con la sátira ocurre un juego similar, pues su presencia ya acarrea cierta ambigüedad a partir de la negación irónica de su uso, y de que ésta, a su vez, sea enunciada por personajes supuestamente con ninguna legitimidad. Cervantes compone un universo burlesco donde la ejemplaridad está llena de matices y debe ser deducida por cada lector, por aquel que realmente sepa hacer las relaciones pertinentes en la novela o entre novelas. Con esto se podría afirmar que el entretenimiento está ahí a la mano de todos, en esa mesa de trucos, pero depende del receptor definir el alcance de las burlas. Probablemente ése sea el “misterio escondido” que levanta las *Novelas* de Cervantes, probablemente ése sea el mayor embuste que esconde el concepto de ‘eutropelia’.

DE RETRATOS Y AUTORRETRATOS:  
'PROSOGRAFÍA Y ETOPEYA' EN EL "PRÓLOGO"  
Y EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*María Stoopen Galán*

Universidad Nacional Autónoma de México

Menos frecuentes que los retratos literarios son los ahora denominados autorretratos —considerados llanamente como retratos en el Siglo de Oro, ya que el término específico no fue usado sino hasta mucho después—. <sup>1</sup> Conviene matizar que unos y otros se diferencian entre sí por su origen vocal, o sea, la voz que los construye, y también por la elección del modelo y, ambos, debido a su carácter discursivo, se desarrollan en el tiempo, a diferencia de los de naturaleza plástica, plasmados en el espacio. Mientras que el retrato literario de alguien distinto siempre es hecho por un tercero, ya sea narrador o personaje, en el autorretrato se presenta una supuesta identidad entre el modelo y quien elabora la descripción; se pretende coincidencia entre retratado y retratista, la puesta en práctica de un ejercicio especular en un momento determinado, con la particularidad, además, de que “el autorretrato literario intenta aprehender la unidad del sujeto en el presente de la mirada sobre sí mismo”. <sup>2</sup> En las *Novelas ejemplares*,

<sup>1</sup> “El término ‘autorretrato’ o mejor dicho, ‘autobiografía’, de origen anglosajón, no se generaliza hasta bien entrado el siglo diecinueve. [...] Doy por sentado, pues, que en épocas anteriores [...] esta modalidad literaria cabía bajo la rúbrica general de ‘retrato’”, María A. Salgado, “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, en Aengus Ward, Jules Whicker, Derek W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Oloder (eds.), *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, Birmingham, The University of Birmingham-Doelphin Books, 1998, p. 218, consultado en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_3\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_029.pdf)

<sup>2</sup> “S’inspirant du modèle pictural, l’autoportrait littéraire cherche à saisir une unité du sujet dans le présent de son regard sur soi. Au lieu d’employer les temps du récit [...],

hay tanto retratos como autorretratos. De inicio, haré consideraciones generales sobre las dos variantes descriptivas, después atenderé el autorretrato del prólogo que precede la colección.

*Grosso modo*, existen dos clases de retrato, así como de autorretrato: aquellos que dan cuenta de los rasgos físicos del personaje o persona, y los que revelan su interioridad. En la ficción, estas modalidades también pueden presentarse mezcladas; y lo mismo puede ocurrir que la narración se suspenda para dar curso a la descripción, o que descripción y narración vayan entremezcladas.<sup>3</sup> La retórica distingue entre ‘prosografía’, descripción del aspecto exterior de una persona o un personaje, y ‘etopeya’, descripción “de costumbres o pasiones humanas”.<sup>4</sup> El narrador puede hacer uso de una y otra. Sin embargo, en el caso de la etopeya, sí se presenta una diferencia fundamental entre el retrato y el autorretrato. Cuando la etopeya aparece en una novela y depende de la voz narrativa y no del propio personaje, estamos ante una representación en la que se emplea un sistema de adjetivación anímica<sup>5</sup> referida a terceros, función privati-

---

l'autoportrait met au premier plan le présent d'écriture, comme garant d'une présence à soi”, Jean Starobinski, “S'écrire: autobiographie, autoportrait, autofiction”, consultado en: <http://www.unil.ch/fra/page43787.html>

<sup>3</sup> Véase: Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en María Stoopén (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 135-150.

<sup>4</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997. s.v. ‘descripción’. Efrén Giraldo atribuye a Michel de Montaigne el haber postulado en sus *Ensayos* “[...] una de las formas más contundentes y a la vez menos reconocidas de la representación del carácter y la conciencia”. El ensayista colombiano denominará esta innovación hecha por Montaigne “autofiguración” y “carácter performativo”, Efrén Giraldo, “Autorretrato y viaje interior en el ensayo colombiano del siglo xx: Fernando González y Hernando Téllez”, *Perfrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3:5 (2012), pp. 50-51.

<sup>5</sup> Véase: Luz Aurora Pimentel, “Modos de representación de la conciencia”, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Bonilla Artigas Editores-Iberoamericana, 2012, p. 169.

va de la ficción,<sup>6</sup> y que señala los propósitos del narrador al hacer la descripción. Un ejemplo se presenta en la caracterización inicial de Preciosa; en ella, el narrador destaca cualidades excepcionales que distinguen a la Gitanilla y que el lector se explicará una vez revelado, hacia el final, el verdadero origen de la joven, desconocido para ella misma y los demás personajes, con excepción de la abuela y, por supuesto, del narrador:

[...] la *crianza tosca* en que se criaba no descubría en ella sino *ser nacida de mayores prendas que de gitana*, porque era en extremo *cortés y bien razonada*. Y con todo esto era algo *desenvuelta*; pero no de modo que descubriese algún género de *deshonestidad*; antes con ser *aguda* era tan *honesto* [...].<sup>7</sup>

Puede también ocurrir que sea algún personaje el que describa costumbres o pasiones humanas de algún otro. En este caso, el personaje que caracteriza a otro se caracteriza también a sí mismo.<sup>8</sup> Un ejemplo relevante es el de la descripción de Cornelio hecha por Ricardo, a quien favorecía Leonisa, al inicio de *El amante liberal*. En ella el protagonista usa un sistema de adjetivación en el que destaca los atributos observables de su rival —rico, gallardo, joven, con linaje— para contrastarlos con las debilidades derivadas de esos atractivos —altivo, arrogante, inexperto, presuntuoso—. La intención del discurso, a todas luces interesado, delata a su vez el propósito de Ricardo de ofrecerle a la amada los beneficios del amor de un hombre prudente, como se considera a sí mismo:

<sup>6</sup> Käte Hamburger, "Narración de ficción —una narración narrativa (fluctuante)", *La lógica de la literatura* [1957], trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1995, pp. 96-121.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *La Gitanilla, Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1992, t. 1, p. 74. Las cursivas destacan un sistema de calificación propio de la etopeya.

<sup>8</sup> Luz Aurora Pimentel, "Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundos", *op. cit.*, p. 74.

—[...] ¿Piensas [...] que este *mozo altivo por su riqueza, arrogante por su gallardía, inexperto por su edad poca, confiado por su linaje*, ha de querer, ni poder, ni saber guardar firmeza en sus amores, ni estimar lo inestimable, ni conocer lo que conocen los maduros y experimentados años? (*El amante liberal*, I, p. 168).<sup>9</sup>

Por otro lado, una muestra sobresaliente de prosografía es el retrato de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, hecho por el narrador después de que en el curso del relato se ha producido gran expectación en torno al personaje. En primer lugar, el mozo de la esportilla que presencia los hurtos de Rincón y Cortado en las calles de Sevilla informa a los ladronzuelos, en un chispeante diálogo, sobre la importancia y el poder del gran jefe del hampa, a quien hay que dispensarle obediencia, a la vez que los instruye en el habla de la ‘germanía’ y en las ‘devociones’ que practican los miembros de la hermandad presidida por Monipodio. Ya en la casa de reunión de la cofradía, el narrador prepara el arribo del jefe con una detallada e irónica descripción de la atmósfera: un cúmulo de objetos y una serie de personajes que refrendan las actividades y la naturaleza del lugar donde se encuentran los protagonistas.<sup>10</sup> Creados así la expectativa y el ambiente físico y social, el narrador anuncia, con evidente ironía, la aparición en lo alto de las escaleras del “señor Monipodio, tan esperado como bien visto de aquella virtuosa compañía”. La descripción construye un retrato de arriba hacia abajo en la que se hace uso del *canone lungo*,<sup>11</sup> a partir de la enumeración de los rasgos

<sup>9</sup> Las cursivas destacan un sistema de calificación propio de la etopeya.

<sup>10</sup> Véase: María Stoopén, “Cervantes *retratador*”, ponencia presentada en el Congreso Internacional “Cervantes: *Novelas ejemplares* y otros ejemplos narrativos” organizado por el Grupo de Estudios en Renacimiento y Barroco-Universidad de los Andes (Colombia) y GRISO-Universidad de Navarra, Bogotá, Colombia, 18 y 19 de marzo de 2013.

<sup>11</sup> Alberto Rodríguez, “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 410-416.

físicos y de las prendas que viste el padre de la cofradía; el recuento acentúa la masculinidad y tosquedad del personaje: un hombre maduro, corpulento, moreno, cejjunto, velludo de rostro y pecho, de manos cortas, uñas anchas, pies grandes y “juanetudos”, ataviado con prendas ordinarias: camisa abierta, capa larga, zapatos, calzones, sombrero “de los del hampa” y “espada ancha y corta”. Tan prolijo retrato se acerca, de este modo, a la función de la etopeya, puesto que los rasgos físicos se corresponden con las características morales, así como la vestimenta es distintiva del grupo social al que pertenece. El comentario gnómico del narrador refrenda, con una hipérbole, la caracterización: “En efecto, él representa el más rústico y disforme bárbaro del mundo”( *Rinconete y Cortadillo*, I, p. 239).

Atendamos ahora al más célebre de los autorretratos en las *Novelas*, el que hace Miguel de Cervantes de sí mismo en el “Prólogo”, el único en la colección que supuestamente describe a una persona del mundo real. Este retrato se distingue también de los que elabora de sus personajes porque, aparentemente, no forma parte de una narración ficcional;<sup>12</sup> más bien, colocado en las páginas preliminares, al ser una autorrepresentación, cumple, de manera muy peculiar, la función de exordio al llamar inicialmente la atención del ‘lector amantísimo’ no hacia la obra que le ofrece, sino hacia la efigie del propio autor y su trabajo literario publicado, como otras señas de identidad. Además, si tomamos en cuenta el concepto de retrato vigente en la época, recogido por Sebastián de Covarrubias: “La figura contrahecha [o sea, imitada ‘de lo natural o artificial’] de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por

<sup>12</sup> “Se puede [...] decir que la descripción es más indispensable que la narración ya que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos). Pero esta situación de principio indica, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría concebirse independientemente de la narración, pero de hecho no la encontramos nunca, por así decirlo, en estado puro [...]”, Gérard Genette, *op. cit.*, p. 141.

memoria a los siglos venideros. Esto se hacía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra [...],<sup>13</sup> no deja de ser también una osadía de Cervantes que su retrato en el “Prólogo” presida el conjunto de novelas para que el autor “quede por memoria a los siglos venideros como el de las personas principales y de cuenta”.

La audacia se aminora debido a que tanto el retrato grabado o esculpido y su descripción son atribuidos a un amigo —posiblemente aquel ‘amigo gracioso y bien entendido’ del “Prólogo” al *Quijote*— y anunciados por el autor con una doble suposición construida con verbos en subjuntivo: “[...] el cual amigo bien *pudiera*, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le *diera* mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui [...]

(“Prólogo”, p. 62).<sup>14</sup> En realidad el retrato grabado o esculpido resultaría una copia de otro pintado y el literario constituye una falsa ecfrasis,<sup>15</sup> pues ni aparece “alguna figura gravada o relevada”<sup>16</sup> hecha por el tal amigo presidiendo la colección de relatos ni es seguro que don Juan de Jáuregui pintara ningún retrato del escritor que el amigo pudiera describir por medio del discurso.<sup>17</sup> De modo que el retrato en su

<sup>13</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. *Primer diccionario de la lengua*, México, Turner, 1984 [edición facsimilar de 1611], s.v. Retrato. “Contrahezer. Imitar alguna cosa de lo natural o artificial. Contrahecho, lo imitado de esa manera”. *Ibid.*

<sup>14</sup> Las cursivas son mías.

<sup>15</sup> “Ciertos textos literarios establecen una relación tanto *referencial* como *representacional* con un objeto plástico que el propio texto propone como *otro*, con respecto al discurso que intenta representarlo. Para ello, uno de los procedimientos retórico-discursivos utilizados es la *ecfrasis* (*ekphrasis*)”. Luz Aurora Pimentel, “Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”, *op. cit.*, pp. 307-350.

<sup>16</sup> Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, s.v. Esculpir.

<sup>17</sup> Avalor-Arce le llama a ese retrato “una superchería”. “Introducción”, *ed. cit.*, p. 62 n. 15. Fernando Marías explica que “[...] hoy sabemos que el letrero que lo identificaba [al retrato] y señalaba su autoría (un más que improbable ‘Don Miguel de Cervantes Saavedra. Iuan de Jáurégui Pinxit. año 1600 [o 1606, corregido, para hacerlo ya autor del *Quijote*]) se añadió entre 1907 y 1911 sobre un lienzo anónimo —en el mejor de los casos ‘de época’— de un desconocido caballero de gola encañonada del reinado



totalidad es una construcción literaria del propio Cervantes aunque adjudicada al amigo, quien hace uso de la tercera persona —lo que, a la vez, convierte la representación en un autorretrato simulado—, un recurso similar al que usó el escritor en 1605 al poner en boca de aquel ‘amigo gracioso y bien entendido’ la crítica a las trivialidades eruditas presentes en ciertos prólogos de la época. De nuevo, Cervantes transforma este “Prólogo” y su autorretrato en un ejercicio ficcional al construir otra vez un *alter ego* para poner a su cuenta aquello de lo que a él no le conviene hacerse cargo.<sup>18</sup>

En el retrato, la supuesta mano del amigo va combinando rasgos de cara y cuerpo ceñido a los preceptos de la retórica en la modalidad del *canone lungo*. El sistema de adjetivación inicial usado para el semblante produce una imagen realista donde no se ocultan facciones amables aunque no idealizadas. Sin embargo, antes con una carga más irónica que complaciente con el modelo, tampoco se encubren las marcas que el tiempo ha producido en el rostro —“[...] las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro [...], los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros [...]”— ni se omiten los estragos que la edad ha dejado en el cuerpo —“[...] algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies [...]”— (“Prólogo”, p. 62).<sup>19</sup>

---

de Felipe II”. “La imagen del *Quijote* y de su autor en la época de Cervantes”, en Carmen Iglesias (dir.), *El mundo que vivió Cervantes*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, p. 164.

<sup>18</sup> Véase María Stopen, “El prólogo de 1605: autores, lectores, texto”, en *Los autores, el texto, los lectores en el “Quijote”*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 97-151. María Stopen, “Los amigos y los enemigos de Cervantes”, *Cervantes transgresor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 19-29.

<sup>19</sup> “Para Michalski —opina María A. Salgado— la originalidad cervantina se debe a su diestra manipulación de los dos tipos de retrato: el retórico y el fisionómico”. “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, art. cit., p. 212.

Tales características salvaguardan al autor de cualquier sospecha de autoenaltrecimiento y lo distancian del mito de Narciso que todo autorretrato lleva implícito. Terminada la descripción física, el retrato propiamente dicho, el texto que pondría el amigo debajo del hipotético grabado continúa con una corta narración, exenta ya de ironía, en donde enumera las obras escritas por Miguel de Cervantes y menciona su actuación en Lepanto, actos de armas y letras que ya bien podrían valerle que su “efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros”.

Con respecto a la intención de ofrecer en el “Prólogo” la falsa ecfrasis, además de lo que implica en ese momento mandarse hacer un retrato, el autor es bastante explícito; lo presenta como un acto de desagravio por parte del amigo que provocó que no le fuera tan bien con el “Prólogo” al *Quijote*, acción con la que “[...] quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes [...]” (“Prólogo”, p. 62). No obstante el arresto, la gran diferencia es que éste de Cervantes no es ninguna ‘estatua de metal y piedra’ cincelada por algún escultor ni —hasta donde se sabe— un lienzo concebido por algún pintor famoso de la época —don Juan de Jáuregui, amigo suyo—, sino puesto por sí mismo con palabras en papel aunque atribuido falsamente a un amigo imaginario que haría un grabado del que elaboraría después su descripción. Por debajo de los propósitos explícitos, aparece la ineludible afición cervantina de despistar a sus lectores a partir de colaboradores ideados por el propio escritor. Y, de igual modo, en este “Prólogo” como en el publicado en 1605, la crítica velada y la ironía parecen ir dirigidas a Lope de Vega, cuyas obras sí solían ir presididas por retratos del escritor. Ejemplo de ello son, entre las publicadas antes de 1613: la novela pastoril *La Arcadia* (1598); de las comedias, *La viuda valenciana* (1595-1600); de la épica, *La Jerusalén conquistada* (1609).

Adentrados ya en este universo ficcional que Cervantes suele construir en sus paratextos y no exclusivamente en su obra narra-

tiva, surge la cuestión de si el autorretrato se corresponde con las características verdaderas del modelo o no. Sobra decir que la prueba empírica está hoy fuera del alcance de cualquiera, pero es admisible intentar un análisis frente a los recursos ficcionales utilizados por el escritor en otros prólogos y en el contexto mismo del de las *Novelas*. Aunque el retrato fue escrito por el propio Cervantes, no puede considerarse una enunciación de realidad,<sup>20</sup> ya que es atribuido a un personaje ficticio, el amigo, creado por el autor.

La ficción en general —nos dice Rancière— no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de *fingere* no es fingir, sino forjar. La ficción es la construcción por medios artísticos de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden.<sup>21</sup>

Podemos, en consecuencia, volver a los datos del retrato que se corresponden fielmente con una realidad constatable por nosotros. Miguel de Cervantes, a la sazón cuenta con 66 años,<sup>22</sup> de modo que las alusiones a los signos de vejez son plausibles, así como las obras enumeradas al final por el amigo —*La Galatea*, *Don Quijote de la Mancha* y el *Viaje del Parnaso*— son de su autoría. Entonces, ¿por qué no pensar en que el personaje descrito en verdad es además “[...] de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada [...], los bigotes grandes, la boca pequeña [...], el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena [...]?” (“Prólogo”, p. 62).

<sup>20</sup> Véase: Hamburger, *op. cit.*

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

<sup>22</sup> En el mismo “Prólogo”, el escritor asegura: “Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años, gano por nueve y por la mano” (“Prólogo”, p. 64).

No hemos de olvidar, sin embargo, que el autorretrato es un ejercicio especular. Si esto es así, hay que considerar que toda autorrepresentación requiere del uso de un instrumento que reproduzca la propia imagen. El conocimiento de los rasgos faciales se obtiene sólo por medio de la propia imagen reflejada e invertida en el espejo, aunque la perspectiva y la selección vienen del propio sujeto a la hora de ejecutar un retrato, así como los procedimientos utilizados para elaborarlo. De este modo, aprovechando lo que Jean Starobinski observa sobre la autobiografía y extendiendo su comentario al autorretrato: “la marca individual del estilo comporta una importancia particular, ya que debido a la autorreferencia explícita de la propia narración, el estilo añade un valor autorreferencial implícito de un modo singular de alocución”,<sup>23</sup> podemos concluir, pues, que el asunto de la veracidad del autorretrato pasa a un segundo término si atendemos como valor autorreferencial los inconfundibles recursos ficcionales de Miguel de Cervantes en este “Prólogo”.

<sup>23</sup> La cita textual de Jean Starobinski dice: “[...] la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisqu’à l’autoréférence explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférencielle implicite d’un mode singulier d’élocution” “Le style de l’autobiographie”, *Poétique*, 3 (1970), p. 257.

## EL NARRADOR Y LA MIRADA EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Gabriela Villanueva Noriega*

El Colegio de México

La elasticidad que caracteriza a las grandes obras literarias permite que éstas se puedan desarmar, poner de cabeza, ver a contraluz o cualquier otra ocurrencia que venga a la mente del crítico literario. Uno de los aspectos más llamativos de las *Novelas ejemplares* es que su funcionamiento permite dismantelar la colección para estudiar cada una de estas piezas breves como se analiza una miniatura; o bien, leer el conjunto como una unidad cuyas partes cobran sentido mediante el contraste y el contrapunto. Si, tal como parece ser, varias de las obras entran en diálogo por la ubicación que tienen dentro de la colección, no parece descabellado pensar que la decisión de dejar para el final esa novela, “La de los perros”, sea un acto cargado de significado. Después de todo, la obra enmarca el grupo entero de novelas y, si bien se trata de la más enterrada en las profundidades de la ficción, ya que es una obra dentro de otra obra; un escamoteo típico de Cervantes captura dentro de la narración de la vida de Berganza el universo entero del que se componen las *Novelas ejemplares*.

Al final de *El casamiento engañoso*, el licenciado Peralta abre el cartapacio del Alférez Campuzano y ve que en el principio está puesto el título: *El coloquio de los perros*.<sup>1</sup> La transición de la novela que la precede a la siguiente se da mediante la inmersión del lector en la mirada del licenciado Peralta, como si al lector secundario se le prestara un par de ojos ajenos desde los cuales ve y juzga el nuevo

<sup>1</sup> En este trabajo se usará como referencia: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

mundo abierto por la narración de un perro. Cervantes, en esta y en otras ocasiones (habría que recordar la inserción de *El curioso imperitante* dentro de la primera parte del *Quijote*), obliga a su lector a ver desde la mirada del otro y, una vez dentro, a pasar esa mirada por el segundo filtro del narrador. Podríamos pensar que esto sólo se trata de un divertido juego de cajas chinas que dinamizan la narración y el pasaje de un plano a otro; sin embargo, la insistencia con la que Cervantes obliga, constantemente y mediante técnicas diversas, a su lector a ver a través de la mirada de los otros invita a pensar que hay mucho más que un simple afán de diversión en este procedimiento. Tomando algunas de las *Novelas ejemplares*, donde el factor visual tiene preeminencia particular con respecto al desenvolvimiento de la narración, trataré de indagar en este asunto.

Pensemos en el inicio de *Rinconete y Cortadillo*. La descripción física de los dos adolescentes se da mediante una técnica especular donde la construcción de la semblanza de uno reclama la del otro. Se describen de la siguiente manera:

Traía el uno montera verde de cazador; el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerada y recogida todo en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 220).

Llama la atención lo detallado de esta pintura casi costumbrista pues a lo largo de la colección no se encuentran muchos pasajes de

este tipo; sin embargo, conforme avanza la narración, el lector puede observar que la particularización guarda una relación íntima con el punto de vista desde el cual se construye la novela.

A pesar de estar narrada en tercera persona, la perspectiva de *Rinconete y Cortadillo* siempre se ubica desde la mirada de los dos jóvenes. El mundo del hampa, al cual accedemos como lectores, sólo se va abriendo en la medida en que los personajes van penetrando en él y, en este sentido, nada de lo que se describe en la novela parece ir más allá del plano de percepción de los dos muchachos. Después de todo, este primer pasaje narra el encuentro de dos seres cuya situación les ha obligado a agudizar el sentido de la vista para poder sobrevivir. ¿Cuántos de sus hurtos y trucos no se habrían podido urdir sin una mirada penetrante? ¿Cómo poder transitar por ese mundo sin la capacidad de descubrir el secreto de las personas mediante un examen de las apariencias?

La descripción de los muchachos parece ser el eco del examen que hacen el uno del otro en su encuentro. Así no resulta extraño que Rinconete interrumpa prontamente los pretextos que pone Cortadillo para excusar su mala apariencia diciendo: “Eso se borre...y pues ya nos conocemos, no hay por qué aquesas grandezas ni altiveces: confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aún zapatos” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 224). De esta manera el muchacho confiesa su propia agudeza para desentrañar al otro, a la vez que reconoce en el otro la capacidad de desentrañarlo a él mismo.

El encuentro entre personajes que cargan historias distintas a cuestras es otro de los rasgos cervantinos que aparecen una y otra vez a lo largo de las *Novelas ejemplares*. Como señala Avalle-Arce, éste es uno de los rasgos que distinguen la picaresca cervantina de la canónica, pues:

la picaresca canónica se expresa siempre en primera persona, ya que es autobiografía de una sabandija [...] pero desde el momento en que la narrativa está toda puesta en primera persona se eliminan todos los

otros puntos de vista [...] esto es inaceptable para Cervantes: la unicidad del punto de vista desvirtúa las inmensas riquezas de la realidad.<sup>2</sup>

Avalle-Arce también menciona el uso de los dos amigos como recurso característico de Cervantes para contrarrestar la visión única de la realidad. A esto cabría agregar que las páginas de Cervantes, en particular las de la novela en cuestión, están plagadas de oídos y ojos que son testigos externos de la anécdota central, pero quienes también cargan una historia particular a costas que queda sin contarse. Por ejemplo, después del primer engaño que los dos muchachos hacen al arriero, se menciona a “la ventera [...] que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 225). Ella más adelante irá y contará lo que escuchó al arriero y ambos vivirán una historia independiente del curso que sigue la de los dos muchachos.

Este procedimiento narrativo donde el punto de vista se abre mediante la inclusión de un testigo imprevisto se repite tras el hurto que Cortado hace al sacristán. Después de que ladrón y víctima intercambian miradas tan atentas que permiten a Cortado llevar a cabo su crimen, se narra cómo el joven llega a donde Rincón está esperando quien “todo lo había visto un poco apartado de él” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 233). Así, el encuentro de miradas entre agresor y agredido, se complementa con una mirada más alejada de la acción que es la de Rinconete; pero no contento con esto Cervantes agrega una capa más de densidad a su construcción al mencionar enseguida que “más abajo estaba otro mozo de la esportilla, que vio todo lo que había pasado y cómo Cortado daba el pañuelo a Rincón” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 233). De esta manera, se construye una compleja urdimbre de planos que enriquece la visión del mundo, al mismo tiempo que se reconoce que toda percepción de la realidad está restringida por la propia subjetividad.

<sup>2</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. cit., p. 34.



La técnica de narración cervantina parece delatar en todo momento sus propias limitaciones aunque siempre busque expandir sus horizontes. Personajes atípicos se insertan en un mundo de difícil acceso que se ve desde las limitaciones de su propia subjetividad. Así, el lector de *Rinconete y Cortadillo* va penetrando la casa de Monipodio sólo en la medida en que los mismos personajes tienen acceso a ella. En un principio, los dos muchachos sólo pueden ver el exterior de una casa “no muy buena, sino de muy mala apariencia” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 237) y sólo hasta que entran se desdobra el espacio ante los ojos del lector. Una vez dentro se describe cómo:

*Miraban* los mozos atentamente las alhajas de la casa, en tanto que bajaba el señor Monipodio; y, *viendo* que tardaba, se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban, y *vio* en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una sportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca, por do *coligió* Rincón que la sportilla servía de cepo para limosna, y la almofia de tener agua bendita, y así era la verdad (*Rinconete y Cortadillo*, I, pp. 237-238).<sup>3</sup>

Habría que reparar en el interés que se pone en filtrar la narración a través de la mirada y el juicio de Rinconete. Los objetos no sólo se miran desde sus ojos sino que también las deducciones que se hacen con respecto a ellos se formulan en su cabeza. Así, todas las figuras que desfilan y desaparecen, los sucesos que acontecen y que nos dan apenas una probada de la vida cotidiana de los miembros de la cofradía de Monipodio, son vistas por los dos muchachos desde la limitada perspectiva del patio. A éste llegan y de él salen como por

<sup>3</sup> Las cursivas son mías.

bocanadas las señales de vida del mundo que está afuera: los pleitos entre la Cariharta y el Repolido; los avisos de los centinelas de Monipodio, de sus *avispones*, dispersos por toda la ciudad; la llegada de los alguaciles corruptos y las relaciones que algunos caballeros guardan con el hampa. En una situación similar y recordando el episodio del cartapacio y el licenciado Peralta, el lector ve el registro de las cuchilladas que se han de dar en la semana a través de la mirada de Rinconete. Se narra cómo Monipodio

sacó un libro de memoria que traía en la capilla de la capa y dióselo a Rinconete que leyese, porque él no sabía leer. Abrióle Rinconete, y en la primera hoja *vio* que decía:

MEMORIA DE LAS CUCHILLADAS  
QUE SE HAN DE DAR ESTA SEMANA (*Rinconete y Cortadillo*, I,  
p. 266).<sup>4</sup>

Se podría prescindir del verbo “vio” para solamente decir “en la primera hoja decía”; sin embargo, Cervantes escoge verbos que muestran que las cosas se describen como alguien las *ve* y no como *son*. Así, lo que se cuenta y lo que se describe está atravesado por una experiencia particular de vida. La narración de Cervantes concede lugar a esta mirada autónoma que en apariencia está fuera de su jurisdicción. Así el lector es orillado a sentir, de manera muy literal, empatía por los personajes de la historia porque no tiene más opción que ver a través de sus ojos. Aunque al final de la novela el narrador no pueda más que referirse a la cofradía de Monipodio como una “academia infame”, y que el mismo Rinconete opine que son “gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 272), el mundo de ladrones y embusteros en el cual se sumergen los dos personajes se ve con la simpatía que genera esta

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

mirada inicial, admirada y fresca, con la cual se enfrentan en un inicio a este nuevo panorama.

Aunque de anécdota quizás más pobre y con una densidad de narración que se sostiene menos que *Rinconete y Cortadillo*, *La fuerza de la sangre* muestra otra faceta de la experimentación de Cervantes con el punto de vista. En esta novela la narración inicia en la noche, y la oscuridad que ésta provee dará una clave de lectura para la novela. Una vez más tenemos un encuentro de historias distintas desde direcciones opuestas, la de la familia de Leocadia que va subiendo mientras que Rodolfo y sus comparsas vienen bajando. Durante el encuentro se marca la diferencia de puntos de vista de los dos grupos, los agresores pueden ver; la víctima no. Se describe lo siguiente: “Encontráronse los dos escuadrones: el de las ovejas con el de los lobos; y, con deshonesta desenvoltura, Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre, y de la hija y de la criada” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 460).

La descripción del asedio inicial de la mirada de los asaltantes se contrapone a la ceguera estilística que caracteriza la novela. Los padres de Leocadia se describen como “ciegos, sin los ojos de su hija, que eran la lumbre de los suyos” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 461) mientras que Rodolfo, impidiendo la posibilidad de testigos (de esos testigos y escuchas que se asoman por todos lados en *Rinconete y Cortadillo*), venda los ojos de Leocadia para que ni siquiera ella pueda ver el crimen que se comete en su contra. Rodolfo viola a Leocadia, “ciego de la luz del entendimiento” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 461) y las escenas sucesivas se dan en la misma oscuridad desde la cual Leocadia habla desesperada y donde “con las manos procuraba desengañarse si era fantasma o sombra la que con ella estaba” (*La fuerza de la sangre*, I, pp. 462-463). El lector comparte con la doncella esta obstrucción de la mirada e, igual que si hubiera tenido los ojos vendados, va descubriendo la habitación a tientas. Se describe cómo:

Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada; y, levantándose del lecho, anduvo todo el aposento, tentando las paredes con las manos, por ver si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojar. Halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. Vio que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. Contó las sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y, aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja; la vista caía a un jardín que también se cerraba con paredes altas; dificultades que se opusieron a la intención que de arrojar a la calle tenía. Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia le dio a entender que el dueño della debía de ser hombre principal y rico, y no comoquiera, sino aventajadamente (*La fuerza de la sangre*, I, p. 465).

El descubrimiento de la habitación ocurre en Leocadia y en el lector de manera simultánea, las pinturas son tan misteriosas para Leocadia como para el lector, quien tampoco puede verlas. Al igual que Rinconete, Leocadia *ve* y saca conjeturas del lugar en donde está, y el lector no puede más que acompañarla y padecer la misma desesperación que la doncella. Incluso se puede señalar que ni siquiera al lector se le permite ser testigo de la violación pues, como Leocadia se desmaya, sólo puede inferir la violencia del acto mediante las alusiones que hace la doncella a su “estar lastimada”, y es este secreto en el cual se oculta el ultraje lo que da pie a la retribución final de la novela.

Los experimentos con la obstrucción de la mirada se dan de una manera distinta en *El celoso extremeño*. Ahí encontramos un encuentro de miradas entre el interior y el exterior. Cada obstáculo que sor-tea Loaysa se traduce en una posibilidad más de ver hacia el interior

y, al mismo tiempo, en una posibilidad de ver *desde* el interior. La casa construida por el viejo Carrizales es una construcción diseñada para coartar la libertad y la mirada. La construcción se funda en la prohibición de la mirada de Leonora hacia el exterior y en la penetración desde fuera. Cervantes pone énfasis especial en describir la casa como un lugar cerrado a la vista: "...cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa [...] levantó las paredes de las azuteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa" (*El celoso extremeño*, I, pp. 492-493).

Cabe señalar que la curiosidad de Loaysa se despierta por esta prohibición a la mirada, y se explica que el galán "viendo [la casa] siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba" (*El celoso extremeño*, I, 497). En este sentido, el asedio de Loaysa a la fortaleza de Carrizales es un asedio visual. Él sortea paredes para ver lo que no puede desde fuera y, en un mismo proceso, acerca el mundo a los habitantes de la casa.

Aunque en un primer momento la música de Loaysa es lo primero que salta las murallas de la casa, ésta, al llegar a los oídos de las mujeres, despierta las ganas de *ver* al joven y, en cierta forma, se puede decir que el desmoronamiento de la fortaleza del viejo Carrizales es causado por la pequeña fisura a través de la cual las esclavas y la dueña se asoman a mirar al galán. Desde el agujero ven que Loaysa:

Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y, como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecíoles que miraban a un ángel. Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y porque le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido.[...] y todas rogaron a Luis diese orden y traza cómo el señor su maestro entrase allá dentro, para oírle y verle de más cerca, y no tan por brújula como por el agujero (*El celoso extremeño*, I, pp. 510-511).

Si la experiencia de Loaysa en el mundo, a quien, al parecer, nada le ha sido vedado, marca su anhelo de acceder al interior y su deseo por Leonora; la forma en que las mujeres ven a Loaysa está atravesada por la prohibición en la cual viven; la forma angelical que adquiere el muchacho es resultado de la experiencia particular de las que habitan la casa, y así no se describe a Loaysa como *es*, sino como lo *ven* las mujeres presas en la fortaleza. Una vez más nos enfrentamos al encuentro de dos visiones de mundo muy distintas.

Ahora bien, volviendo a *El coloquio de los perros*, la mirada de Berganza se distingue de la mirada en los demás relatos por el simple hecho de que es la mirada de un perro. Los animales parlantes no son ninguna presencia extraña en la literatura, tal como señala Cipión cuando alude a las fábulas de “Isopo”; sin embargo, el buen funcionamiento de la fábula depende de la distinción entre el universo ficticio, donde los animales sustituyen a los actores humanos, y la realidad. La particularidad del habla de Cipión y de Berganza es que ésta pretende insertarse en la realidad inmediata. De ahí los comentarios meta-ficticios en donde los mismos perros cuestionan la verosimilitud de la narración al darse cuenta de lo absurdo e increíble que resulta que dos perros hablen y, encima de todo, razonen. Pero estos dos factores inverosímiles permiten que la narración explore el papel que desempeñan estos perros como testigos silenciosos de realidades que le son vedadas a casi todo el mundo.

La mirada de Berganza puede llegar adonde otras no por el simple hecho de que es ignorada. A Rinconete le piden que espere en la entrada de la casa de Monipodio; a Leocadia le vendan los ojos para que no vea a su agresor; a Leonora la encierran en una fortaleza; en cambio, para Berganza, los rincones del mundo se abren porque a nadie le importa mucho lo que pueda ver u opinar un perro. En el episodio con los pastores y los lobos, Berganza describe cómo observó desde la oscuridad a estos hombres:

Agachéme detrás de una mata, pasaron los perros, mis compañeros, adelante, y desde allí oteé, y vi que dos pastores asieron de un carnero de los mejores del aprisco, y le mataron de manera que verdaderamente pareció a la mañana que había sido su verdugo el lobo. Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar (*El coloquio de los perros*, II, p. 257).

Lo que no se quiere mostrar a nadie más se muestra ante los ojos de Berganza. Así, entre otras cosas, ve los asesinatos más atroces en el matadero, ve a los pastores convertirse en lobos y robar el ganado, ve a la negra acostarse todas las noches con su amante, y ve a la bruja Cañizares acostada y desnuda en uno de sus ritos. Berganza en muchos sentidos se vuelve un testigo que ve todo pero que no puede decir nada, hasta esa noche. La gran ironía en la elección de este narrador para la última novela de la colección radica justamente en que el testigo más silencioso sea, a la vez, el más juicioso. Cervantes problematiza la imparcialidad de los observadores a través de los cuales hemos tenido acceso a los mundos que se abren en las *Novelas ejemplares* al otorgar una voz al perro. La narración sobre la Cañizares revela múltiples detalles sobre la vida de la bruja. Una vez más, un mundo secreto que no se deja ver a la demás gente se abre ante los ojos de Berganza, quien se entera de los ritos y las costumbres de las brujas de acuerdo al relato de la Cañizares. Los detalles sobre la vida de bruja se cuentan a manera de confesión, ante unos ojos que para la Cañizares no son más que mirada abierta. Berganza describe de la siguiente manera la confianza con la que la bruja se desnuda ante él:

Levantóse, en diciendo esta larga arenga, y, tomando el candil, se entró en otro aposentillo más estrecho; seguíla, combatido de mil varios pensamientos y admirado de lo que había oído y de lo que esperaba ver. Colgó la Cañizares el candil de la pared y con mucha prisa se desnudó hasta la camisa; y, sacando de un rincón una olla vidriada,

metió en ella la mano, y, murmurando entre dientes, se untó desde los pies a la cabeza, que tenía sin toca. Antes que se acabase de untar me dijo que, ora se quedase su cuerpo en aquel aposento sin sentido, ora desapareciese dél, que no me espantase, ni dejase de aguardar allí hasta la mañana, porque sabría las nuevas de lo que me quedaba por pasar hasta ser hombre. Díjele bajando la cabeza que sí haría, y con esto acabó su untura y se tendió en el suelo como muerta (*El coloquio de los perros*, II, pp. 300-301).

Los ojos de Berganza ven esta escena y el perro describe con lujo de detalle la forma en que el cuerpo de la bruja se tiende frente a él. El hecho de que el perro no pueda más que contemplar estos sucesos desde el silencio, hacen a Berganza, por lo menos en apariencia, un buen confesor. Sin embargo, esta confianza se rompe cuando Berganza saca a la luz lo que sólo había sido reservado para sus ojos. Berganza saca a la bruja desnuda “a vista de tantos ojos” (*El coloquio de los perros*, II, p. 302), quienes expresan una multitud de opiniones, “unos decían: ‘Ya la bendita Cañizares es muerta; mirad cuán disfigurada y flaca la tenía la penitencia’; otros, más considerados, la tomaron el pulso[...]Otros hubo que dijeron: ‘Esta puta vieja sin duda debe de ser bruja, y debe de estar untada [etcétera]’” (*El coloquio de los perros*, II, p. 302). La sorpresa de la bruja ante el hecho de que Berganza sea quien la descubre ante los ojos del mundo, está directamente relacionada con la complicidad que ella pensaba tener con el perro, complicidad que se rompe una vez más en el momento en que Berganza, el testigo mudo, puede hablar y contar no sólo los sucesos, sino la opinión que de ellos guarda ante otro escucha.

Las características de Berganza como narrador pueden ayudar a pensar en la figura del narrador en Cervantes desde otro punto de vista. La Cañizares y otros personajes en el relato de Berganza ven al perro como un testigo mudo ante el cual no se esconden. Así, Berganza puede describir con lujo de detalle todo lo que le es permitido ver y en este sentido atrapar al lector en una narración en la cual



él parece ser solamente un testigo que no puede más que ver, oír y callar. Sin embargo, durante la novela vemos la añoranza por parte del perro por ser capaz de dar su opinión. Casi al inicio del coloquio, Berganza dice:

Y aun de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo (*El coloquio de los perros*, II, p. 244).

Estas ganas de opinar muchas veces se manifiestan en un afán de dictar sentencias a diestra y siniestra sobre lo que ha visto, mientras que otras veces se reduce a un anhelo de atacar a quien Berganza encuentra reprehensible. Así este narrador silencioso, ante el cual muchos de los personajes se abren, resulta ser lo contrario de lo que se espera: Berganza resulta ser un testigo mudo pero sentencioso, que en cuanto tiene la oportunidad de hablar se dedica a emitir juicios al respecto de lo que ha visto. El hecho de que un par de perros dicten estas sentencias durante el coloquio nos debe parecer sospechoso de entrada, además de que hay que tomar en cuenta que durante el desarrollo de la historia Berganza no ha sido ningún modelo de comportamiento virtuoso. El hecho de que la pareja de perros muchas veces diga disparates, como el de su “docta interpretación” de las palabras de la Cañizares o la serie de prejuicios y lugares comunes que parecen repetir disfrazados de instruidas sentencias, nos deben de hacer sospechar de estos “perros sabios”.

Por esto, hay que suspender un segundo nuestra respuesta ante el hecho de que en esta última novela, el mundo de los gitanos y de los ladrones, que en cierta medida parecían reivindicarse ante los ojos

del lector en algunas de las *Novelas ejemplares*, se vuelva a juzgar y a menospreciar. Berganza dice de los gitanos:

La que tuve con los gitanos fue considerar en aquel tiempo sus muchas malicias, sus embaimientos y embustes, los hurtos en que se ejercitan, así gitanas como gitanos, desde el punto casi que salen de las mantillas y saben andar. [...] Cásanse siempre entre ellos, porque no salgan sus malas costumbres a ser conocidas de otros [...] Cuando piden limosna, más la sacan con invenciones y chocarrerías que con devociones; y, a título que no hay quien se fie dellas, no sirven y dan en ser holgazanas. Y pocas o ninguna vez he visto, si mal no me acuerdo, ninguna gitana a pie de altar comulgando, puesto que muchas veces he entrado en las iglesias [...] Son sus pensamientos imaginar cómo han de engañar y dónde han de hurtar (*El coloquio de los perros*, II, p. 306).

Hay que comparar esta opinión al final de las *Novelas ejemplares* con la que se inauguran las mismas, “Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo...” (*La Gitanilla*, I, p. 73). La opinión de Berganza sobre los gitanos no puede más que recordarnos estas palabras que se enuncian para abrir el ciclo con *La Gitanilla*. La opinión del narrador, o por lo menos de la opinión generalizada con respecto a los gitanos con la cual se inaugura la novela, entra en contradicción con la forma en que se describe la vida de los gitanos. A la luz de los juicios de Berganza, las opiniones que los narradores de las *Novelas ejemplares* expresan quedan puestas en tela de juicio, pues son tan subjetivas y parciales como las de este perro a quien se le ha permitido hablar por primera vez; tal pareciera que a los narradores de Cervantes, al igual que a Berganza, les roe el ansia de emitir su opinión, y así, la supuesta imparcialidad del narrador, se suspende cuando se cobra conciencia de que siempre se está viendo a través de los ojos de alguien más. La elección de Berganza

como narrador en esta última novela contribuye a romper la ilusión del relato no mediatizado y problematiza el resto de las novelas.

En su vida, Berganza conoce a gitanos, moriscos, ladrones, licenciados, que recuerdan a los personajes que desfilan por las distintas novelas. En un episodio específico se menciona a Monipodio, mientras que al inicio de la novela se hace referencia al alférez que está escuchando su historia sin que ellos se percaten (otro de estos testigos periféricos a la acción con una historia particular a cuestas). Mediante este hecho se insinúa que las novelas no son historias cerradas y aisladas que se detienen en el momento en el que el narrador deja de narrar. Los encuentros de Berganza con los diferentes personajes implican que mientras Monipodio y su cofradía robaban en Sevilla, los gitanos han estado viajando de un lugar a otro, mientras Carrizales ha estado encerrado en su fortaleza, la Cañizares ha vivido su vida de bruja y Cipión ha vivido una historia que se promete al lector pero que nunca se cuenta.

El abundante número de historias dentro de otras historias que aparecen en las *Novelas* parece guardar cierta relación con la visión cervantina sobre la relación entre ficción y vida. Los encuentros entre miradas distintas implican que siempre se puede contar más sobre algo o alguien desde otra perspectiva, o dicho de otro modo, que la vida es mucho más amplia y compleja de lo que una obra de ficción alcanza a capturar. Berganza continuamente se lamenta diciendo: “¡Oh, qué de cosas te pudiera decir ahora de las que aprendí en la escuela de aquella jifera dama de mi amo! Pero habrélas de callar, porque no me tengas por largo y por murmurador” (*El coloquio de los perros*, II, p. 250). De la misma forma, el narrador en *El celoso extremeño* dice:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio [...] gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja (*El celoso extremeño*, I, p. 497).

Mientras que al final de *Rinconete y Cortadillo* la historia se concluye diciendo:

Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren (*Rinconete y Cortadillo*, I, 272).

Las narraciones parecen desbordarse en la *Novelas ejemplares*, y la elección que hace el narrador de contar una parte de la historia y no la otra señala el artificio que subyace en toda creación literaria. En el caso de *El coloquio de los perros*, Berganza elige contar su historia, sin embargo en su historia aparecen de manera subordinada la de Monipodio, la de los gitanos, la de la Colindres, entre muchas otras. El hecho de que el lector pueda leer en otra novela la historia de estos personajes como la narración central y no la subordinada revela que esta elección es arbitraria y que así como se eligió contar esta historia, bien se podría haber elegido contar la otra. La idea de que hay más historias que tiempo para contarlas apunta a la magnitud de la experiencia vital frente a la experiencia ficticia. En este sentido, la complejidad a la cual se enfrenta el lector de *El coloquio de los perros*, ante esta técnica de interpolación de historias no se explica solamente a partir del afán de Cervantes de jugar con la cabeza del lector, sino que también se vincula a una visión de mundo que intenta capturar una realidad cada vez más compleja.

## JUEGOS IRÓNICOS DEL NARRADOR EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Emiliano Gopar Osorio*

El Colegio de México

En *La Gitanilla* y en *La ilustre fregona*, algunos personajes que pertenecen a la clase administrativa o noble incurren en actos no precisamente ejemplares. A pesar de que estas acciones son graves, no merecen un comentario por parte del narrador. Ante esta situación, cabe preguntar: ¿será este comportamiento un reflejo del autor que, acaso, cegado por la mentalidad de la época, no puede ver los vicios de su propia sociedad, como lo han sugerido algunos estudiosos? La intención de este escrito es analizar algunos ejemplos en los que se presenta la situación mencionada con la finalidad de mostrar por qué se puede considerar ese comportamiento un juego por parte del narrador que conlleva una ironía. Este trabajo se apega a la definición de ironía ofrecida por Douglas C. Muecke: “The art of irony is the art of saying something without really saying it”,<sup>1</sup> y no a la visión antitética que la considera una técnica para decir lo contrario de lo que se expresa.<sup>2</sup>

Dado que el título de esta presentación tiene como sujeto al narrador, es necesario hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, debe decirse que no se puede hablar de un solo narrador en las novelas cer-

<sup>1</sup> Douglas C. Muecke, *The compass of irony*, Londres, Methuen, 1969, p. II, *apud* Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 191.

<sup>2</sup> Manuel Durán, por ejemplo, considera que la ironía presente en el *Quijote* consiste en “un doble sentido: las apariencias recubren una intención diametralmente opuesta a lo que se dice”, en *La ambigüedad en el “Quijote”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960, p. 165.

vantinas; cada uno de ellos presenta rasgos particulares. En segundo, no se pretende identificar las palabras del narrador con las del autor, ni con las del autor implícito.<sup>3</sup> Queda por decir, ahora, lo que se entiende por narrador: un sujeto textual cuya tarea es moderar el discurso de los personajes,<sup>4</sup> pero que no tiene relación con la creación de estos seres; sólo se le puede atribuir el contenido y el estilo de su propio discurso. Es, pues, un “observador de unos hechos”, un ser “que vive y narra a la vez”.<sup>5</sup> Indicio de su existencia como sujeto textual se da en virtud del comportamiento que manifiesta con respecto a las acciones, palabras o pensamientos de los personajes.<sup>6</sup>

En *La Gitanilla*, cuando la gitana vieja habla sobre la explotación de que es víctima el grupo social al que pertenece, el sistema administrativo español no queda bien parado:

<sup>3</sup> Por ser un sujeto textual, el narrador no puede ser confundido con el autor implícito: “El autor implicado es todo lo que en el texto nos permite conocer del autor, y el especialista en poética debe prestarle tanta atención como cualquier otro lector. Pero si se quiere convertir *esta idea del autor* en ‘instancia narrativa’, me retiro, porque pienso que no hay que multiplicarlas sin necesidad y ésta, *como tal*, no me parece necesaria. En el relato o, más bien, detrás de él, hay alguien que cuenta, que es el narrador”, Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, p. 102.

<sup>4</sup> Tomo el término empleado por José María Paz Gago cuando se refiere al narrador del *Quijote*: “la responsabilidad narrativa de toda la novela corresponde exclusivamente a una instancia exterior a la diégesis, superior y englobante de todo el sistema autorial ficticio, nuestro narrador extradiégético-heterodiegético”, en *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 67, consultado en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604390887041538532624/024249.pdf#search=> (12 de septiembre de 2013).

<sup>5</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 399.

<sup>6</sup> Luz Aurora Pimentel ha dicho que: “La individualidad de su punto de vista [la del narrador] se va conformando por los juicios y opiniones que sobre las acciones de los personajes el narrador expresa abiertamente”, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2002, p. 101.

si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habría favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como de estos escudos, si llegan a su bolsa? Tres veces por tres delitos diferentes me he visto casi puesta en el asno para ser azotada, y de la una me libró un jarro de plata, y de la otra una sarta de perlas, y de la otra cuarenta reales de a ocho que había trocado por cuartos, dando veinte reales más por el cambio [...] Por un doblón de dos caras se nos muestra alegre la triste del procurador y de todos los ministros de la muerte, que son arpías de nosotras las pobres gitanas, y más precian pelarnos y desollarnos a nosotras que a un saltador de caminos; jamás, por más rotas y desastradas que nos vean, nos tienen por pobres; que dicen que somos como los jubones de los gabachos de Belmonte: rotos y grasientos, y llenos de doblones.<sup>7</sup>

Qué raro que tan larga denuncia no merezca por parte del narrador una sola palabra, ¿acaso no es un atropello el que sufren los gitanos a manos de la corrupta justicia?, “¿no son quizás las transgresiones morales y cívicas de aquélla [la sociedad paya] tanto más reprobables [que las cometidas por los gitanos]?”, como lo ha observado Stanislav Zimic.<sup>8</sup>

En otra ocasión, el caballero que juró a Preciosa por el hábito de Calatrava no tocarle ni la suela del zapato si entraba donde tantos hombres había,<sup>9</sup> rompe su promesa tan pronto como la mujer pone un pie dentro de la casa, pues arrebató la carta del seno mismo de la muchacha: “apenas hubo entrado Preciosa, cuando el caballero del

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *La Gitanilla, Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, t. 1, p. 104.

<sup>8</sup> Stanislav Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 30.

<sup>9</sup> Éstas son sus palabras seguidas por una afirmación del narrador: “—No [las he mos de pellizcar], a fe de caballero —respondió uno—; bien puedes entrar, niña, segura que nadie te tocará a la vira de tu zapato; no, por el hábito que traigo en el pecho. Y púsose la mano sobre uno de Calatrava” (*La Gitanilla*, I, pp. 85-86).

hábito vio el papel que traía en el seno, y llegándose a ella se lo tomó” (*La Gitanilla*, I, p. 86). Sobre tal alevoso acto del ‘caballero’, el narrador no dice una sola palabra; en su lugar, enfoca su atención en un detalle que, comparado con la falta del hombre, es nimio: “Abrió el caballero el papel y vio que venía dentro de él un escudo de oro” (*La Gitanilla*, I, p. 86). Algo similar ocurre con la segunda carta del poeta; a pesar de los ruegos de Preciosa de “que no le leyesen, y que se le volviesen” (*La Gitanilla*, I, p. 112), el hombre lee la carta atropellando de esta manera el derecho de la Gitanilla; tal detalle tampoco merece ser comentado por el narrador.

En *La Gitanilla*, el crimen que comete don Juan desencadena una serie de hechos que deja mal parada la integridad de la justicia. Cuando el soldado le da el bofetón, “le hizo volver de su embelesamiento y le hizo acordar que no era Andrés Caballero, sino don Juan y caballero. Y arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada y se la envainó en el cuerpo, dando con él muerto en tierra” (*La Gitanilla*, I, p. 145). Tal como está expresado, volver a su casi olvidada personalidad es la causa que autoriza el comportamiento sanguinario. Ante tan grave suceso, el narrador evita emitir juicio alguno y prefiere atenuar la situación en virtud de una desviación consciente hacia un aspecto que, en comparación con el asunto que se trata, es nimio, el alboroto causado: “Aquí fue el gritar del pueblo, aquí el amohinarse el tío alcalde, aquí el desmayarse Preciosa y el turbarse Andrés de verla desmayada; aquí el acudir de todos a las armas y dar tras el homicida” (*La Gitanilla*, I, p. 145).

El crimen es a todas luces reprobable para los personajes mientras creían que había sido cometido por un gitano, por eso “Bien quisiera el Alcalde ahorcarle luego, si estuviera en su mano; pero hubo de remitirle a Murcia, por no ser de su jurisdic[c]ión” (*La Gitanilla*, I, p. 146). Es claro que “lo que pide la justicia” (*La Gitanilla*, I, p. 153), según lo confiesa el corregidor a Andrés, es la muerte del homicida. Pero don Juan se libra del castigo tan pronto se descubre



su origen noble: “—Señor [dice la corregidora a su esposo], siendo tan principal don Juan de Cárcamo como lo es, y queriendo tanto a nuestra hija, no nos estaría mal dársela por esposa” (*La Gitanilla*, I, p. 152). Poco tiempo después, doña Guiomar de Meneses vuelve a sugerir: “dad orden de sacar a don Juan, que debe estar en algún calabozo” (*La Gitanilla*, I, p. 152). Convencido por los deseos de su mujer, el obediente hombre juzga conveniente la salvación de su futuro yerno; así, el delito cometido por el ahora caballero queda impune en virtud de la no tan recta impartición de justicia por parte de don Fernando de Acevedo.<sup>10</sup> Ante tal situación, la reacción reprobatoria que el lector esperaría nunca llega, pues el narrador no se desprende de su papel de moderador del discurso de los personajes. Ya cuando interviene, el asunto ha quedado en el olvido, pues el corregidor “abrazando a Preciosa, fue luego a la cárcel y entró en el calabozo donde don Juan estaba” (*La Gitanilla*, I, p. 152).

Para borrar toda huella del delito, el corregidor no puede dejar cabos sueltos, así que decide sobornar al tío del soldado muerto: “Recibió el tío del muerto la promesa de dos mil ducados, que le hicieron porque bajase de la querella y perdonase a don Juan” (*La Gitanilla*, I, p. 156); dinero que, por cierto, se queda en promesa. Nuevamente el narrador finge que no pasa nada y cambia el tema al señalar que el antes Andrés y ahora don Juan “no olvidándose de su camarada Clemente, le hizo buscar” (*La Gitanilla*, I, p. 156). De esta manera, no sólo el deudo olvida el asunto; también lo hace el propio narrador.

En *La ilustre fregona*, la justicia favorece a un personaje no de la nobleza, sino al simple aguador en el que se ha convertido Carriazo.

<sup>10</sup> Al respecto, el narrador transmite una observación aguda; pero tal idea, merced al estilo indirecto libre utilizado, tiene su origen en la mente de un personaje: “el tío del muerto vio tomados los caminos de su venganza, pues no había de tener lugar el rigor de la justicia para ejecutarla en el yerno del corregidor” (*La Gitanilla*, p. 156), por lo que el narrador no es responsable de tal discurso.

Después de haber malherido a un colega suyo, el mozo va a la cárcel. Con dinero en mano, el huésped dice a Tomás que Carriazo saldrá libre porque “él tenía personas en Toledo de tal calidad que valían mucho con la justicia” (*La ilustre fregona*, III, p. 71); la condición para liberar al mozo era “que no falte unguento para untar a todos los ministros de la justicia; porque si no están untados, gruñen más que carretas de bueyes” (*La ilustre fregona*, III, p. 72). Al respecto el narrador se comporta de la misma manera en que lo hace el de *La Gitanilla*: prefiere soslayar la denuncia explícita al limitarse a comentar el estilo utilizado por el personaje: “En gracia le cayó a Tomás los ofrecimientos del favor que su amo le había hecho y los infinitos y revueltos argaduces por donde le había derivado” (*La ilustre fregona*, III, p. 72).

En otra ocasión, Carriazo gana no sólo el burro que había perdido en el juego, sino que deja sin un solo maravedí al hombre que se lo vendió y que previamente se lo había ganado sin engaño. Pero el triunfo del mozo se basa en un gran embuste: una vez perdido los *cuatro cuartos* del asno (*La ilustre fregona*, III, p. 96), o sea, el asno completo, “dijo el Asturiano que advirtiese que él solamente había jugado los cuatro cuartos del asno; pero la cola, que se la diesen, y se le llevasen enhorabuena” (*La ilustre fregona*, III, pp. 96-97),<sup>11</sup> y luego se ofrecen los puntos de vista de los personajes, pero el narrador no dice una sola palabra al respecto.

<sup>11</sup> Este gracioso episodio con tintes populares recuerda la manera en que Shakespeare resuelve el deseo de Shilock de llevarse una libra de carne extraída de Antonio, de la parte que más convenga al judío. Porcia soluciona el problema diciendo: “—Prepárate, pues, a cortar la carne; no viertas sangre y no cortes ni más ni menos que una libra de carne; si tomas más o menos de una libra precisa, aun cuando no sea más que la cantidad suficiente para aumentar o disminuir el peso de la vigésima parte de un simple escrúpulo; más aún: si el equilibrio de la balanza se descompona con el peso de un cabello, mueres, y todos tus bienes quedan confiscados”, William Shakespeare, *El mercader de Venecia, Obras completas*, trad. Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991, IV, t. I, p. 1192. Después de tales palabras, el ambicioso Shilock desiste de su intento.

El acontecimiento anterior puede pasar por una simple travesura, pero no lo es el vil acto que lleva a cabo don Diego de Carriazo en contra de la viuda cuyo nombre se encubre: “Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado [...]” (*La ilustre fregona*, III, p. 115). Sobre el abominable acto, el narrador calla, pues da la casualidad que un repentino acontecimiento desvía su atención: “A estas razones llegaba don Diego, cuando oyeron que en la puerta de la calle decían a grandes voces” (*La ilustre fregona*, III, p. 115) y se da la palabra a uno que anuncia la suerte de Carriazo.

¿Puede ser irónico el comportamiento que aquí se ha mostrado? El argumento que apoya esta idea es el contraste que se da entre el silencio del narrador y lo que el lector sabe que sería lo apropiado, porque reconoce que la corrupción de la justicia o el propio asesinato en la primera obra junto con el embuste de Lope y la violación perpetrada por don Diego de Carriazo en la segunda, son actos que no deberían escapar sin ser juzgados en virtud de que ambos narradores no son indiferentes con respecto a las acciones de los personajes. Prueba de ello, en *La Gitanilla*, es cuando el narrador emite el juicio en contra de los gitanos:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte (*La Gitanilla*, I, p. 73).

Este grupo es criticado fuertemente sin que haya tenido la oportunidad en la novela de mostrar un solo acto que amerite tal reprimenda. El juicio del narrador incluso puede estar presente al utilizar un solo término, como lo hace al referirse a “la traición de la Car-

ducha" (*La Gitanilla*, I, p. 145). Las mentiras de la mujer cuando dice haber sido estafada por los gitanos está a la par del soborno que se ofrece al tío del soldado muerto, porque tienen las mismas consecuencias: se infringe la ley al propiciar que la justicia se incline de lado de intereses particulares. Sin embargo, sólo uno de ellos amerita la indignación expresa por parte del narrador; casualmente esta pequeña crítica la manifiesta en contra de los actos de quien no es noble.

Por su parte, el narrador de *La ilustre fregona* se comporta de manera similar en contra del vulgo, tan sólo porque éste señala atinadamente el vicio de Carriazo:

No quedó taberna, ni bodega, ni junta de pícaros donde se supiese el juego del asno, el esquite por la cola y el brío y la liberalidad del Asturiano; pero como la mala bestia del vulgo, por la mayor parte, es mala, maldita y maldiciente, no tomó de memoria la liberalidad, brío y buenas partes del gran Lope, sino solamente la cola (*La ilustre fregona*, III, p. 99).

Como se ha visto, estos narradores pueden reaccionar ante lo que les molesta o fingir que les molesta; su silencio, entonces, no puede ser involuntario. ¿Será, entonces, que su actitud es clara manifestación del respeto por los condicionamientos de su tiempo?<sup>12</sup> si este fuera el caso, bastaría con el soslayo, pero no sólo deciden callar, sino que hacen lo posible para no generar animadversión hacia los personajes que cometen actos viles; asunto que se logra en virtud de

<sup>12</sup> El comentario de Antonio Gil de Zárate al hablar sobre las comedias de costumbres de Lope justifica la actuación del narrador cervantino: "en tiempos de Lope no podían criticarse los vicios de ciertas personas y clases, hubo de limitarse á las mas abyectas y bajas, como en el *Rufian Castrucho*", "Juicio general de las obras de Lope", *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1853, t. 24, vol. I, p. XXVII.

una fingida condescendencia. En *La Gitanilla*, por ejemplo, cuando llevan arrestado al asesino, lo llama “pobre Andrés” (*La Gitanilla*, I, p. 146). ¿Tendría que haber reaccionado de manera distinta?, ¿por qué no? ¿Acaso no ha intervenido por cuestiones más simples, como cuando lo hizo en el momento del desmayo de Andrés?: “Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; que ésas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha [...] no penséis, doncella, que os ama tan de burlas Andrés que no le hiera y sobresalte el menor de vuestros descuidos” (*La Gitanilla*, I, p. 113). Si ante un desmayo se preocupa tanto,<sup>13</sup> ¿por qué no ante un asesinato?

Se comporta de manera similar con respecto al corregidor —aunque no lo alababa de manera directa—, pues ante lo contento que se puso don Francisco de Cárcamo cuando “vio cuán bien le estaba el casarse [a su hijo don Juan] con hija de tan gran caballero y tan rico como era don Fernando de Azevedo” (*La Gitanilla*, I, p. 157),<sup>14</sup> no dice una sola palabra acerca del ‘tan gran caballero’,<sup>15</sup> cuando es evidente que la más grande virtud del personaje es burlar la ley.

En *La ilustre fregona*, es más evidente la fingida condescendencia. Por un lado, el narrador emite el siguiente comentario después de los movimientos desesperados del hombre que fue estafado por el pícaro:

<sup>13</sup> Recuérdese que para Preciosa el desmayo es muestra de la debilidad del caballero, por eso le reprende: “—Gentil ánimo para gitano [...]” (*La Gitanilla*, I, p. 114).

<sup>14</sup> Lo bueno para Preciosa es que su padre no necesitaba los consejos que había dado al teniente pobre, “Coeche vuesa merced, señor teniente; coeche, y tendrá dineros, y no haga usos nuevos, que morirá de hambre” (*La Gitanilla*, I, p. 95), porque su padre, como se ha visto, no era dado a los nuevos usos, es decir, a la actitud honesta que llevaron a la ruina al teniente.

<sup>15</sup> Ante tales palabras cabría preguntar ¿el asesino que da por esposo don Fernando de Azevedo a Preciosa verdaderamente la merece, como prometió al decirle que la pondría “en estado que no desdiga de quién eres” (*La Gitanilla*, I, p. 152)?

Lope, como bien nacido y como liberal y compasivo, le levantó y le volvió todo el dinero que le había ganado y los diez y seis ducados del asno, y aun de los que él tenía repartió con los circunstantes, cuya extraña liberalidad pasmó a todos; y si fueran los tiempos y las ocasiones del Tamorlán, le alzarán por el rey de los aguadores (*La ilustre fregona*, III, p. 99).

Pero hay que recordar que para salir del aprieto, el muchacho se apoyó en su grado de pícaro más que en su buen origen, como aquí se pretende reconocer.

Una situación similar se da cuando el Asturiano relata lo sucedido a Avendaño, allí habla de “la liberalidad, brío y buenas partes del gran Lope”.<sup>16</sup> Por otro lado, el narrador no desmiente la imagen de don Diego de Carriazo:

—Hijo don Diego, ¿cómo estás de esta manera? ¿Qué traje es éste? ¿Aún no se te han olvidado tus picardías?

Hincó las rodillas Carriazo, y fuese a poner a los pies de su padre, que, con lágrimas en los ojos, le tuvo abrazado un buen espacio (*La ilustre fregona*, III, p. 116).

El buen hombre es capaz de comprender, perdonar y hasta de llegar a las lágrimas ante las travesuras juveniles de su hijo. Y ante las palabras del corregidor, que se cree con el poder de entregar a Costanza, como si él la hubiera criado: “—Recibid, señor don Diego, esta prenda, y estimadla por la más rica que acertárades a desear. Y vos, hermosa doncella, besad la mano a vuestro padre y dad gracias a Dios, que con tan honrado suceso ha enmendado, subido y mejorado la bajeza de vuestro estado” (*La ilustre fregona*, III, p. 117), el narrador dice:

<sup>16</sup> Nadie duda de la generosidad del mozo; lo único extraño es que el narrador haga una enumeración de adjetivos para calificar el comportamiento ejemplar, pero olvida (tal vez, quiere olvidar) el embuste de Lope.

Costanza, que no sabía ni imaginaba lo que le había acontecido, toda turbada y temblando, no supo hacer otra cosa que hincarse de rodillas ante su padre, y tomándole de las manos, se las comenzó a besar tiernamente, bañándose las con infinitas lágrimas que por sus hermosísimos ojos derramaba (*La ilustre fregona*, III, p. 118).

Cierto que el narrador nunca alaba la conducta del ‘caballero’, pero cuando no dice que ese ‘honrado suceso’ que ‘ha enmendado, subido y mejorado la bajeza de vuestro estado [de Costanza]’ no ha logrado borrar el delito en virtud del cual nace Costanza, parece condescender con la mirada del corregidor, quien conoce, como el narrador, la infamia del hombre.<sup>17</sup>

Como puede observarse, hay contradicción en el comportamiento del narrador de *La Gitanilla* cuando, por un lado, levanta la voz en contra de los gitanos sin que este grupo haya tenido oportunidad de mostrar un solo acto y, por otro, evita juzgar el asesinato cometido por don Juan y la forma parcial de impartir justicia por parte del corregidor. Una contradicción similar se presenta en *La ilustre fregona* cuando el narrador, por un lado, juzga al vulgo (cuyo única falta es resaltar el vicio de Carriazo),<sup>18</sup> y calla ante la violación que comete

<sup>17</sup> Si Costanza acepta ciegamente al padre que se le ofrece, es por ignorar la vileza de la que éste fue capaz; interesante hubiera sido conocer su reacción si ella hubiera tenido pleno conocimiento de los hechos; en tal caso se hubiera visto en la disyuntiva de decidir qué acto es más bajo, su estado honrado aunque no noble en el que vivió mientras era ‘fregona’, o la bajeza de los actos de su padre. De la pobre chica nadie esperaría reacción alguna en contra de don Diego de Carriazo; pero el narrador, que sabe de sobra la acción cometida en contra de la madre de Costanza, no dice una sola palabra ante el parcial punto de vista desde el que se ve al personaje.

<sup>18</sup> Carriazo no era un desconocedor de los juegos de naipes como para haberse dejado estafar por los aguadores, pues en su primera salida había aprendido el oficio a la perfección, pues “ganó a los naipes cerca de setecientos reales” (*La ilustre fregona*, III, p. 49), de los cuales lleva a su casa “quinientos”; coge 100 para comprar una mula, y finalmente, se presenta ‘honrado y contento’ ante sus padres con este dinero en el bolsi-

don Diego de Carriazo o ante los embustes de su hijo. Contradictorio también es que en lugar de reaccionar en contra de las faltas de estos personajes, finja condescendencia. Estas contradicciones son las que hacen sospechosa la conducta del narrador.

El comportamiento de ambos narradores denota cierto grado de simulación en su discurso, rasgo imprescindible en toda ironía. Cuando se trata un asunto que por su gravedad requeriría toda la atención, estos sujetos textuales optan por guardar silencio o desviar su atención hacia un aspecto nimio; de esta manera, simulan ignorar la gravedad del asunto en el que se encuentran los personajes. La situación ocasiona que el lector sienta este brusco cambio de tonos discursivos. El lector tiene dos caminos: el primero es el más cómodo: dejarse llevar por el significado literal (que en este caso sería pensar que el narrador no puede ver la gravedad del asunto); el segundo: participar activamente en la construcción de un significado distinto —que no contrario—. Puede quedarse, por ejemplo, con la idea que predominaba en la época acerca de que el buen comportamiento de Preciosa y de Costanza en medio de un ambiente alejado de las buenas costumbres se debe a su origen noble,<sup>19</sup> o puede deducir que si bien el comportamiento de ambas protagonistas no se corresponde con el medio donde se han criado, tampoco sus buenas maneras<sup>20</sup>

---

llo. La visión del vulgo al reprender un acto deshonesto parece, pues, acertada más que ‘maldiciente’ como finge verla el narrador.

<sup>19</sup> Jean Canavaggio cree ver que las heroínas, Preciosa y Costanza, resultan ser hijas “de la flor y nata de la nobleza”, en *Cervantes*, trad. Mauro Armíño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 218. Sin embargo, el comportamiento de ambos padres dista mucho de ser noble. Por su parte, Agustín González de Amezúa y Mayo considera que los protagonistas de *La Gitanilla*, *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*, “Preciosa, Luisico y Costancia son la personificación de la creencia, tan válida entonces, de que la sangre noble, por muy oculta y desconocida que esté con disfraces, pobreza o azares de la fortuna, a la postre se descubre y manifiesta por sus mismos actos”, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, t. 2, p. 285.

<sup>20</sup> Sin embargo, tómesese en cuenta que Preciosa da muestras de haber adquirido costumbres gitanas cuando recomienda al teniente no hacer nuevos usos y permanecer



proviene de su origen noble, porque los seres que las han engendrado son deshonestos.<sup>21</sup>

Si el comportamiento del narrador puede considerarse irónico, éste se corresponde con la denominada ironía por *reductio ad absurdum*, porque en ella, en palabras de Pere Ballart, “el ironista [...] se niega a aceptar un compromiso lógico con lo que está contando. En este caso su ironía consiste en distorsionar su argumentación, quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento”.<sup>22</sup> En virtud de tal situación, se establece un pacto tácito entre los respectivos narradores y el lector: éste tiene que advertir que detrás del silencio hay algo que queda por decir y que voluntariamente se guarda. Y aquí radica la riqueza de la ironía de las creaciones cervantinas, en la generosidad del narrador, que invita al lector a ser él quien juzgue. Al respecto pueden ser de utilidad las palabras que otro narrador cervantino, el de la obra póstuma, emite cuando reflexiona acerca del arte de narrar: “[...] porque no todas las cosas que suceden son buenas para contarlas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menos-

---

en la pobreza pudiendo cohechar; cuando se queda con el dedal de plata en pago de sus servicios; cuando da consejos a la esposa del teniente.

<sup>21</sup> Florencio Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas han hablado irónicamente sobre el origen de Constanza al decir que ella “fue ‘aristocráticamente’ concebida mediante una violación, por lo que el hidalgo progenitor de tan honesta y ejemplar dama no es más que un violador”, en su edición de Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona, Las dos doncellas y La señora Cornelia*, Madrid, Alianza, 1997, p. XXXIX. Wayne Booth, al mencionar el primer paso —de cuatro— para la reconstrucción de lo que él llama *ironía estable*, plantea la necesidad de rechazar el significado literal: “Al lector se le exige que rechace el significado literal. No basta con que rechace dicho significado porque no esté de acuerdo, ni basta tampoco con que se ponga a añadir significados. Si lee debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. En todos los casos, incluso en los más simples en apariencia, la ruta que lleva a nuevos significados pasa por una convicción tácita que no puede reconciliarse con el significado literal”, *Retórica de la ironía*, trad. Jesús Fernández Zuleica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1989, p. 36.

<sup>22</sup> Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 333-334.

cabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, *y otras que, por bajas, no deben decirse*".<sup>23</sup>

El silencio del narrador, pues, parece ser la invitación para que el lector se involucre en la obra<sup>24</sup> (en este sentido es importante considerar la participación del lector en la construcción del sentido irónico.<sup>25</sup> Claro que su decisión no puede ser arbitraria, sino apegada al texto).

La función del juego narrativo de guardar silencio y mostrar una falsa condescendencia con los actos innobles de los personajes no parece tener la función de atenuar el vicio de los personajes. Conviene decir que el comportamiento aquí mostrado no es ajeno al que presentan otros narradores cervantinos. Tómese como ejemplo lo que sucede en la obra cumbre con esa genial manera en que don Quijote fue armado caballero por un pícaro y apadrinado por dos

<sup>23</sup> Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, III, 10, p. 343. Y sin embargo, después de tal comentario, aparece en el *Persiles* una historia baja: la de los falsos cautivos. Don Quijote expresó una opinión similar: "las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia" (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, II, 3, p. 649), y también Periandro: "—El gusto de lo que soñé —respondió Periandro— me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada" (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 15, pp. 244-245).

<sup>24</sup> En palabras de Linda Hutcheon "lo 'dicho' y lo 'no dicho' coexisten para el intérprete y los dos toman su significado el uno en relación con el otro, porque están literalmente en interacción para formar el sentido irónico", Linda Hutcheon, "Política de la ironía", en Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 244.

<sup>25</sup> Para la crítica canadiense, en la reconstrucción de la ironía no solamente importa la intención del ironista, sino que las intenciones del intérprete influyen de manera decisiva para ver o negarse a ver la ironía en determinado pasaje o texto: "La atribución de la ironía implica deducciones tanto semánticas como valorativas [...]. El lado valorativo y apreciativo de la ironía nunca está ausente y es por esto que en el nivel afectivo de la ironía funciona de manera distinta a otras formas con la que está emparentada desde el punto de vista estructural, como la metáfora, la alegoría o el juego de palabras", *ibid.*, p. 243.

“destríadas mozas”; después de la ‘ceremonia’, el narrador interviene con estas palabras:

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras, y, ensillando luego a Rocinante, subió en él y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan extrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas (*Don Quijote*, I, 3, pp. 61-62).

Y al comenzar el cuarto capítulo se lee: “La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo” (*Don Quijote*, I, 4, p. 62).

De acuerdo con las palabras del narrador, todo sale a pedir de boca para el nuevo caballero. Las cosas marchaban de maravilla, hasta que vino Martín de Riquer y notó, con gran acierto, que don Quijote no es un verdadero caballero por haber sido armado por escarnio;<sup>26</sup> pequeño detalle del que el narrador finge no darse cuenta. El estudioso no conforme con echar por tierra nuestros sueños, sentenció: “toda la novela transcurre acomodada perfectamente a este equívoco inicial”.<sup>27</sup> ¿‘Equívoco’ o ironía flagrante?,<sup>28</sup> ¿es, acaso, el *Quijote* un libro de caballerías? Cabría preguntar: ¿qué hubiera sido del *Quijote*

<sup>26</sup> Martín de Riquer, “Don Quijote caballero por ‘escarnio’”, *Clavileño*, 7:41 (1956), p. 47.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>28</sup> “Es acertado considerar que la de don Quijote no es una verdadera ceremonia de investidura y, por tanto, no es posible ver en él al caballero andante (la idea solamente es válida en la imaginación del protagonista y, a veces, en la de Sancho). Sin embargo, pensar que eso sea un error es una afirmación apresurada; también lo es creer que el error haya sido producido por la locura del protagonista, pues el narrador es un partícipe activo en tal broma”, Emiliano Gopar Osorio, *Aspectos irónicos del narrador en el Quijote de 1605*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 55.

y de sus infinitos lectores si el narrador hubiera hecho explícita esta verdad que quiso guardarse? Probablemente la obra hubiera perdido buena parte de su encanto, porque el lector y el narrador conocen de sobra el padecimiento del héroe, pero para que la obra mantenga la ambigüedad entre la visión del loco y del caballero es necesario seguirle el juego al narrador, quien, a su vez, se lo sigue a don Quijote en virtud de la condescendencia o de la falsa condescendencia con la demencia quijotesca que muestra al guardar un silencio irónico en la escena de la investidura y a lo largo del libro.

De la misma manera que en el *Quijote*, es necesario seguir el juego al narrador de *La Gitanilla* y de *La ilustre fregona*, porque si es pertinente considerar que la función de la ironía del narrador en la obra cumbre consiste en propiciar la ambigüedad de significados, la que se produce en el fenómeno analizado no va a la zaga, pues también es la de generar la ambigüedad: irónicamente los narradores dicen mucho cuando callan y al hablar no siempre son sinceros. Las creaciones cervantinas no se inclinan ni por la alabanza ni por la reprobación de los actos viles; así, deja abierta la puerta para que el intérprete sea el lector, quien encuentra en este acto el placer de la lectura, porque la obra no le brinda todo, sino que lo compromete a participar activamente.

## LA IRONÍA COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Grissel Gómez Estrada*

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

El humor en las *Novelas ejemplares* de Cervantes no sólo tiene como función deleitar al “desocupado lector”; tampoco se traduce en escenas cómicas sino, en gran parte, en juegos de lenguaje. De hecho, podemos señalar dos niveles en el humorismo que depende del lenguaje: el simple ‘guiño’ humorístico, el puro deleite del juego, que provoca una sonrisa —y que no puede descartarse por su simplicidad, puesto que ayuda a la formación de un ambiente en casi todas las *Novelas*—, y los juegos de lenguaje propiamente dichos, que provocan la risa. En este sentido, las novelas involucran ampliamente la participación del lector.

Por otra parte, el humor funciona como un elemento que le da estructura a muchas de estas novelas, en específico a través de la ironía. Comencemos con el concepto de estructura:

Forma en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias. [...] La estructura es el armazón o esqueleto constituido por la red de relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo. Es decir, se trata de un *sistema* articulatorio o *relacional* de hechos observados que lo constituyen como *modelo* que representa una situación.<sup>1</sup>

Existen dos tipos de estructura: la superficial y la profunda. La primera abarca el plano de la expresión; es “la realización formal,

<sup>1</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992, p. 201.

concreta, de las oraciones, la manifestación del contenido, la disposición u ordenamiento del discurso”. La estructura profunda, que corresponde al plano del contenido, es el “plan abstracto que subyace al texto como una estructura lógica”.<sup>2</sup>

Es necesario enfatizar que el término ‘estructura’ implica algo más que la suma de las partes que la componen: la interrelación íntima de los elementos que actúan en ella, influyendo o motivando a los demás. De esta manera, las estructuras superficial y profunda (significante y significado) forman un solo sistema. La primera, formal, si tenemos en cuenta la noción de sistema antes dicha, no se puede separar de ningún modo de la profunda, es decir, del contenido. Necesariamente se implican: se construye cierto sistema para cierto manejo de un tema, relación única e irrepetible. De ahí que Roman Ingarden observe:

La estructura esencial de la obra literaria está inherente, según nuestra opinión, en el hecho de que es una formación construida de varios estratos heterogéneos. [...] Los estratos individuales difieren entre sí por: (1) su materia característica, de cuya peculiaridad brotan las cualidades particulares de cada estrato, y (2) el papel que cada estrato juega con respecto a los otros estratos y a la estructura total de la obra. A pesar de la diversidad de la materia en cada estrato individual, la obra literaria no es una gavilla desatada de elementos fortuitamente yuxtapuestos, sino que es una estructura orgánica cuya uniformidad se funda precisamente en el carácter único de cada estrato. Entre los estratos existe uno que es distinto, a saber, el estrato de unidades significantes (o unidades de sentido), que posee el armazón estructural de toda la obra.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>3</sup> Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis, México, Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998, p. 51. Los “estratos” de los que habla Ingarden, aspectos que intervienen en la creación de la obra literaria, son: 1) formaciones lingüísticas; 2) unidades significativas; 3) objetos representados; 4) aspectos esquematizados.

En el caso que nos ocupa la unidad significativa es la ironía, pues la mayoría de las novelas reunidas en el libro parten de esta figura: la obra misma es una gran ironía, que se va formando con tropos como el ya mencionado, la paradoja y la antítesis. Cabe aclarar que la ironía se encuentra incluso en obras que no son precisamente humorísticas —por ejemplo *La fuerza de la sangre*— pero en general dicha estructura se alimenta de otros recursos formales de humor y cómicos.

La ironía es un tropo de pensamiento. En este tipo de figuras la base es cierta oposición. En particular, “la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer contradicción, por lo que en ella la isotopía (coherencia) no se ve afectada”.<sup>4</sup> Tales contrastes ofrecerán de continuo un efecto humorístico. La ironía es definida como el “empleo de una palabra [o frase] con el sentido de su antónimo”.<sup>5</sup> En nuestro caso, este sentido antónimo —la connotación— se verá reflejado en las acciones fundamentales de los personajes, que alejados de un comportamiento lineal y único actúan de un modo contradictorio, con matices.

Aunque es imposible hablar de una sola estructura que rija a todas las *Novelas ejemplares*, puesto que Cervantes utiliza muchos recursos para ordenarlas, la ironía puede considerarse también como una forma de ordenación del discurso. La anécdota y la moraleja son determinadas por la ironía; la historia completa, en los casos de *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, entre otras, es una ironía, independientemente de la existencia de la ironía como tropo de pensamiento, lo cual en muchas ocasiones dará origen al sarcasmo. Así, a partir de una ironía como tema (o estrato) central, se desarrollará la estructura, es decir, todos los elementos están dispuestos alrededor de aquélla. La estructura superficial se ordena justo por medio de la ironía.

<sup>4</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 67.

<sup>5</sup> Oswald Ducrot y Tvezan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 319.

Ya Teresa Aveyra había observado que Cervantes construye sus obras humorísticas siguiendo cierto procedimiento parecido al que utiliza la picaresca, y lo llama “estilística del semi-desengaño”. Está formada por tres recursos: “el *elemento burlesco* típicamente cervantino; *antítesis sintética* y *realismo ambivalente*”.<sup>6</sup> Cervantes construye al primero por medio de la ironía, “burla benévola del humor” que no destruye la imagen de la víctima;<sup>7</sup> del sarcasmo, algunas veces; de los chistes, juegos de palabras y, finalmente, de las desviaciones del idioma. La *antítesis sintética* parte del principio de la contradicción, que trae como consecuencia la ambigüedad, la paradoja y la antítesis. Finalmente, el realismo ambivalente se encuentra plenamente ligado a los recursos anteriores, y se refiere al “procedimiento de la expresión ideorrealista, serio-cómica y triste-alegre —sobre todo esta última”.<sup>8</sup>

En casi todas las novelas (excepto quizá *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*) se da esta estructura irónica, reflejada en los mismos títulos: *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*. Asimismo, tenemos a la gitana coqueta, pero decente, en *La Gitanilla*; a los ladrones que se asombran de los crímenes de Monipondio en *Rinconete y Cortadillo*; al loco-cuerdo, por supuesto, *El licenciado Vidriera*; al violador arrepentido y la violada enamorada (probablemente polémico desde esa época), en *La fuerza de la sangre*; y el ya típico viejo casado con una joven en *El celoso extremeño*.

Veamos el asunto en los textos que tomo como ejemplos, comenzando por la última pieza citada, la cual presenta varios tipos de ironía que se distinguen de la siguiente forma:

<sup>6</sup> Teresa Aveyra, “El humorismo de Cervantes”, *Anuario de Letras*, III (1963), p. 149.

<sup>7</sup> En ello concuerdan Anthony Close, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 492-511, y otros autores.

<sup>8</sup> Teresa Aveyra, art. cit., p. 154.



El relato se divide en tres partes muy distintas. En cada una de ellas domina un tipo de ironía: en la primera secuencia narrativa, el efecto irónico se consigue a través de la ironía verbal (juego de palabras, ambigüedades léxicas, etcétera); en la segunda, con la aparición de Loaysa en la trama, la obra gana en teatralidad y es la ironía dramática —apoyada en buena medida sobre la ironía verbal— la que impera; en el tercer núcleo, que comienza con el descubrimiento de la presunta deshonra, la ironía del sino se ensaña con Carrizales.<sup>9</sup>

Así, en *El celoso extremeño*, la gran ironía consiste en que la construcción del ‘convento’ a cargo de Carrizales, que tiene como fin mantener encerrada a su esposa, Leonora, es al mismo tiempo el instrumento que provocará la perdición del extremeño, pues tal encierro causará a la joven una gran curiosidad por conocer, por divertirse. Dice el viejo, aceptando su responsabilidad: “Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese”.<sup>10</sup>

Como se sabe, la historia es circular: comienza con la partida del entonces joven y calavera Carrizales a las Indias, y termina con la partida de Loaysa al mismo sitio. ¿Seguirá el destino cobrándose los errores?

Los que han percibido esa relación [...], han querido ver en la marcha de Loaysa a las Indias una nueva repetición cíclica de la historia, cuando de hecho no se trata de dos destinos que se suceden y reproducen (¿con qué fin?), sino de un ciclo cuya necesidad procede de que el Otro es el Mismo:

Loaysa=Carrizales<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Laura Gómez, “Humor cervantino: *El celoso extremeño*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrophos, 1991, p. 634.

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, México, REI, 1988, p. 133.

<sup>11</sup> Maurice Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), p. 791.

En términos simbólicos, Loaysa y Carrizales son la misma persona, o mejor dicho, el primero será como lo fue el segundo, y el segundo fue como es el primero, con lo que ambos personajes llegan a identificarse: “El que Carrizales y Loaysa no sean sino dos figuras de un mismo ser en dos momentos de su vida, los unifica al tiempo que los desdobra”.<sup>12</sup>

Así, en la génesis y muerte de Carrizales está Loaysa, en germen, en potencia, recurso que fortalece a la ironía: el enemigo trasgresor es, finalmente, como el primero fue alguna vez.

Estas columnas paradójicas tienen un matiz amargo, más aún si pensamos en que el tema del celoso unido a una niña es un tópico cómico frecuente que se remonta a “la mal maridada” medieval, es decir, a la mujer muy joven cuyo matrimonio obligado con un hombre muy viejo derivará en su infidelidad. Según Eduardo Urbina el tema recurrente es lo más importante: “no son los celos, sino el tópico del viejo y la niña, es decir, la edad del viejo”.<sup>13</sup> El mismo Cervantes tomó el tema para escribir su entremés *El viejo celoso*, obra en donde se ridiculiza la figura del viejo a través de la realización de la infidelidad en las narices del esposo.

Baste la moraleja de la historia para observar lo irónico de la situación:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis,  
que si no me guardo  
no me guardaréis (*El celoso extremeño*, II, p. 125).

La última ironía importante: que sea un eunuco —quien quizá siente “algo más” que admiración por su maestro de música, como

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>13</sup> Eduardo Urbina, “Hacia *El viejo celoso* de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), p. 737.

lo suponemos en el beso que le da y el entusiasmo inusitado con que habla de él— y esclavo, el cual aparentemente no es peligroso por imposibilitado, quien lleve a la casa a Loaysa, es el colmo de Carrizales.

*El celoso extremeño* da un fuerte giro dramático al pasar de la fiesta —tipo final de entremés— a la muerte del viejo, lo cual seguramente sorprendió al público de la época, acostumbrado a hacer chistes sobre los excesos del celoso y las infidelidades de la esposa-niña. En este caso, Carrizales no es un pobre viejo engañado y necio, sino un viejo que se comporta con sabiduría, por lo menos al final, y al cual no se logró traicionar. La “gran” ironía está compuesta por muchas otras, y lo mismo sucede en las obras que voy a comentar, pues una cosa es lo que parece, lo que se dice, y otra lo que se ve.

*El licenciado Vidriera* también es ejemplo de un texto cuya estructura se basa en la ironía. Tomás Rodaja desvía temporalmente el camino hacia las letras, incorporándose al de las armas. Para convenarlo, dice el narrador irónicamente, se le informaron las ventajas de la vida de soldado, pero no le dijeron “nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 45). Cuando regresa a las letras, un accidente —llámese “bruja”— afecta sus facultades mentales: Tomás come una fruta envenenada, al estilo de *Blancanieves*, logrando salvar apenas la vida.

Siguiendo el tópico renacentista del cuerdo-loco, Rueda se bautiza —como hace Quijada o Quesada— con el apelativo ‘licenciado Vidriera’ y sorprende “a los más letrados de la Universidad y a los profesores de la medicina y filosofía” con su “grande entendimiento” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 53).

Muchos lo escuchan y le piden consejo. Su aspecto es el de un sabio, profeta, predicador. Lleva “una ropa parda y una camisa muy ancha, que él se vistió con mucho tiento y se ciñó con una cuerda de algodón. No quiso calzarse zapatos en ninguna manera [...]. Carne ni pescado, no lo quería; no bebía sino en fuente o en río, y esto, con

las manos [...]. Los veranos dormía al cielo abierto” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 54). Siempre está rodeado de personas que ponen a prueba su inteligencia o le piden consejo.

Al recobrar la razón, vuelve a bautizarse —otra vez como Alonso Quijano— con el nombre de licenciado Rueda, por lo que “Escucháronle todos y dejáronle algunos. Volvióse a su posada con poco menos acompañamiento que había llevado” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 74). Ahí terminó la carrera de letras de Tomás. Nadie volvió a tomarlo en serio. ¿No es paradójico e irónico que se escuche a un loco y que se le olvide cuando “se vuelve” cuerdo? No le queda más remedio que regresar a la carrera de las armas, con lo que sí recibe reconocimiento, aunque sea póstumo: “la vida que había comenzado a eternizar por las letras acabó de eternizar por las armas” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 74).

*El licenciado Vidriera* es considerada una novela satírica. Hay sobre ella opiniones encaminadas a pensar que lo importante son justamente los chistes y apotegmas: “no parece ser la narración el eje central de la historia, o, quizá mejor, siendo una historia, una narración al fin, la parte donde Miguel parece haber centrado todo su interés se dedica a un muestreo de dichos agudos, críticos o elogiosos, y juegos poéticos a golpe de apotegma”.<sup>14</sup>

Disiento de este punto de vista; no me parece que los apotegmas sean lo más importante en *El licenciado Vidriera*. La novela va más allá: en un ambiente influido por las ideas humanistas de Erasmo, muestra la ironía que contiene la fórmula loco-cuerdo y critica a la sociedad de la época.

Ante todo esto: ¿no será que el exceso de chistes es, justamente, una parodia de los escritores de apotegmas, en especial de Erasmo, que elogia a la locura como el impulso de la razón humana? ¿No es *El*

<sup>14</sup> Jorge García López, “Cervantes y el *novellino*: el ejemplo de Vidriera”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Oriental, 1995, p. 602.

*licenciado Vidriera* una parodia de la obra del filósofo de Róterdam? A pesar del exceso, los apotegmas y chistes, los consejos enunciados por el loco son evidentemente olvidados cuando éste *regresa* de la locura. Entonces, ¿en qué se centra el texto, qué es lo importante? ¿Las burlas? ¿Los adagios? No: la relación que mantiene el loco-cuerdo con los paisanos y la gente de la Corte.

Este vínculo es paradójico e irónico porque la gente escucha y consulta al protagonista, como si fuera un sabio, cuando está loco, y lo ignora cuando vuelve a sus cabales; rechazan y compadecen al chiflado, pero el sensato es rechazado en mayor medida, y no es compadecido; llega a ser reconocido como héroe de guerra sin habérselo propuesto, y es ignorado en las letras pese a sus esfuerzos.

De esto “se desprende una tremenda [...] paradoja, a saber, que para Cervantes es preferible ser loco a estar cuerdo, como un supremo e irritante fracaso de la razón humana, como si a ésta no le estuviera permitido decir verdad alguna y para poder proferirlas, tuviese que renunciar a la luz de la razón”.<sup>15</sup> En este sentido creo que Cervantes se aleja de Erasmo. El talento desperdiciado del licenciado Rueda es una crítica racionalista. Por ello, la historia es irónica. El hecho de que haga sátiras es parte de la vida de un personaje, pero no parte estructural de la novela. Lo importante, el eje, es el extraño caso de Vidriera y su relación con los demás. Todo esto nos lleva a otra paradoja: al “loco-sabio” lo sigue un “auditorio de cuerdos-ignorantes”.<sup>16</sup> La moraleja de la historia es enunciada por el mismo licenciado: “¡Oh, Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 74).

<sup>15</sup> Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, t. 1, pp. 186-187.

<sup>16</sup> José Ramón Sampayo, *Rasgos erasmistas de la locura del Licenciado Vidriera*, Kasel, Reichenberger, 1986, p. 146.

Por otro lado, Cervantes se aleja de la sátira tradicional de su época, que no llega a sus consecuencias últimas:

[existe] una tendencia a la moderación en Cervantes que aleja sus obras satíricas de ese afán, tan característico de muchos grandes satíricos, de extremar la indignación y buscar una retórica chocante e insultante, vituperación desenfadada, obscenidad, deformación grotesca de los tipos ridiculizados, desaforados vuelos de la fantasía o del juego verbal que desenmascaran abusos disfrazados por las apariencias convencionales.<sup>17</sup>

En *El casamiento engañoso*, el soldado Campuzano pretende casarse con una rica mujer, a la cual engaña haciéndole creer que posee unas valiosas cadenas de oro. Favorece la trama el que el narrador sea él mismo, con lo que el lector sólo conoce su perspectiva. Ella le dice, en un gran discurso que él cree a pie juntillas:

Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa. Pecedora he sido, y aún ahora lo soy; pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten; ni de mis padres ni de otro pariente heredé hacienda alguna, y con todo esto vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos; y éstos, en cosas que, puestas en almoneda, lo que se tardare en ponellas se tardará en convertirse en dineros. Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia; a quien, juntamente con la enmienda de mi vida, le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle (*El casamiento engañoso*, II, p. 285).

El protagonista da crédito a lo dicho, con lo que resulta la gran paradoja del doble juego del engañador engañado, como él mismo lo acepta: “Yo, que tenía entonces el juicio no en la cabeza, sino en

<sup>17</sup> Anthony Close, art. cit., p. 500.

los carcañales [acepté el matrimonio]”. En éstos, como en Aquiles, se encuentra el punto débil de Campuzano, pero su verdadero talón es el dinero: “en la imaginación le pintaba [como don Quijote a Dulcinea] y ofreciéndoseme tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida” (*El casamiento engañoso*, II, p. 285).

Sin embargo, las cosas no resultan como las desea el personaje, debido al extraño comportamiento de su esposa. Antes de que el lector conozca la historia completa, el narrador proporciona varias pistas para saber que Estefanía era una especie de pícara disfrazada de dama. A él lo conocemos desde el principio. Llama la atención la actitud de ella, que miente con la verdad:

En esto ya me había puesto yo en calzas y en jubón, y tomándome doña Estefanía por la mano me llevó a otro aposento, y allí me dijo que aquella su amiga quería hacer una burla a aquel don Lope que venía con ella, con quien pretendía casarse, y que la burla era darle a entender que aquella casa y cuanto estaba en ella era todo suyo (*El casamiento engañoso*, II, p. 288).

Estefanía estaba contando su propia historia, la que, por cierto, no quiere entender Campuzano, ni tampoco aceptar la verdad. Sigue así su relato:

Contéle todo el cuento, y cuando llegué a decir que me había casado con doña Estefanía, y la dote que trujo, y la simplicidad que había hecho en dejar su casa y hacienda a doña Clementa, aunque fuese con tan sana intención como era alcanzar tan principal marido como don Lope, se comenzó a santiguar y a hacerse cruces con tanta priesa y con tanto “¡Jesús, Jesús, de la mala hembra!”, que me puso en gran turbación; y al fin me dijo:

—Señor alférez, no sé si voy contra mi conciencia en descubriros lo que me parece que también la cargaría si lo callase; pero, a Dios y a

ventura, sea lo que fuere, ¡viva la verdad y muera la mentira! La verdad es que doña Clementa Bueso es la verdadera señora de la casa y de la hacienda de que os hicieron la dote; la mentira es todo cuanto os ha dicho doña Estefanía; que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto (*El casamiento engañoso*, II, p. 285).

Por supuesto, al enterarse que fue descubierta, la mujer huye, no sin antes robar las joyas “de alquimia” de su marido. En conclusión, la ironía resulta del matrimonio por interés económico mutuo de Campuzano y Estefanía. Pero lo más irónico es el hecho de que el protagonista, sin querer, se enamora: aceptando ante Peralta el engaño que sufrió, también admite que “iba mudando en buena la mala intención con que aquel negocio había comenzado” (*El casamiento engañoso*, II, 287), y:

—Pero el daño está, señor licenciado, en que ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su término; y, en efecto, mal que me pese, es prenda mía.

—Dad gracias a Dios, señor Campuzano —dijo Peralta—, que fue prenda con pies (*El casamiento engañoso*, II, p. 291).

En esta ocasión es el propio Peralta quien nos da una especie de moraleja: “Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado” (*El casamiento engañoso*, II, p. 292).

*Rinconete y Cortadillo* también está construida sobre una base irónica. El último episodio, que se lleva a cabo en la casa-guarida de Monipodio, tiene totalmente este carácter. En primer lugar, se rompe con el ritmo anterior de tal forma que parece ser el inicio de otra historia. Esta novela ejemplar se divide con claridad en dos: la primera parte cuenta las andanzas de los jóvenes aprendices de ladrones, utilizando muchos tropos, entre los que destaca la ironía; la segunda es una descripción del mundo del bandido Monipodio, que



constituye una historia al estilo picaresco. Abruptamente Cervantes se olvida de los personajes protagonistas para centrar su atención en dicho mundo, que si bien acusa elementos picarescos, es más bien irónico: la casa del ladrón devoto, Monipodio, ironía que hasta nuestros días se puede observar en la vida real mexicana, con los adoradores de Malverde.

Rincón y Cortado, pícaros, victimarios casi niños, se muestran burlones y risueños. Sin embargo, sus sonrisas se desvanecen al encontrarse con victimarios de verdad, al grado de atreverse, en especial el primero, a juzgarlos y asombrarse, lo cual también es irónico. De ser protagonistas, se transforman en testigos, en espectadores de un mundo de ficción, cuando la función de testigo recaía en el lector. Esto es cómico y tan irónico como el hecho de que los ladrones tengan una gran devoción religiosa (quizá manipulada por Monipodio para conservar su poder en el bajo mundo):

En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia, de tener agua bendita, y así era la verdad (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 210).

Y el ladrón, que tanto espanta a Cortado, dice: “Sí [soy ladrón] para servir a Dios y a las buena gente”; más adelante continúa: Monipodio “tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 208).

Pero, ¿con qué calidad moral se sorprenden los jóvenes ante la religiosidad de los ladrones? Además, Monipodio se alza como una especie de sacerdote, autoridad justa que reconcilia a sus ladrones y hasta “bautiza” a los ladronzuelos justamente con los nombres Rincónete y Cortadillo, y le agrega el epíteto al primero de ‘El Bueno’.

El hecho es que los rufianes piensan que su actividad es benigna y no tienen conciencia de que rompen con los cánones de la iglesia. Su “trabajo” se lleva a cabo bajo el más estricto orden, y se anotan en una “Memoria de palos” los encargos a realizar:

Al bodegonero de la Alfalfa, doce palos de mayor cuantía a escudo cada uno. Están dados a buena cuenta ocho. El término, seis días. Secutor, Maniferro.

[...] Al sastre corcovado que por mal nombre se llama el Silguero, seis palos de mayor cuantía, a pedimento de la dama que dejó la gargantilla. Secutor, el Desmochado (*Rinconete y Cortadillo*, I, pp. 235-236).

La parodia a una buena administración contribuye al tono irónico. Todo esto es visto por un Rincón incrédulo, crítico y discreto, que capta la ironía de la situación y la da a conocer al lector, por medio del narrador: “le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios, y de ofensas de Dios [...]. No menos le suspendía la obediencia y respecto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 240). Insisto, este acto también es irónico.

Otras obras irónicas y emparentadas son *La Gitanilla* y *La ilustre fregona*. Es clara la contradicción que existe en el título de esta última, y es la misma que ocurre en la figura de Preciosa. Al respecto dice el narrador en el prejuicioso inicio de la obra:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en mundo para ser ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en

nombre de nieta suya [atención, no dice que era gitana], a quien puso por nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías, y modos de embelecocos, y trazas de hurtar. [...] Y, con todo esto, era algo desenvuelta; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas (*La Gitanilla*, I, p. 62).

El ingenio de Preciosa, su andar y el saber defenderse estando entre hombres eran vistos con admiración. Consciente de su inteligencia, afirma: “Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere” (*La Gitanilla*, I, p. 103). Y así fue.

La comicidad y el humorismo, el ambiente festivo que se observa en *La Gitanilla* se rompe abruptamente cuando Andrés es encarcelado, a pesar de la broma de la cual es víctima, realizada por el padre de Preciosa. Y cuando ésta descubre que no es gitana, muy convenientemente se transforma en otro personaje: Costanza. Ya no ejerce su libre albedrío. Ahora se somete diligentemente a las decisiones de sus padres: ni siquiera volvemos a oír sus argumentos, sus inteligentes palabras. “Calla, hija Preciosa” (*La Gitanilla*, I, p. 129), dice su padre, y entonces ella decide obedecer. Este descubrimiento invierte también el papel de los personajes: Andrés no es más que un gitano preso, y la gitana es ahora una doncella aristócrata.

En *La ilustre fregona* se entrelazan dos historias: la de Costanza y la del pícaro Carriazo, combinando así dos estilos: la vida picaresca y el mundo idealizado de la *novella* italiana. Tenemos el mismo motivo que en *La Gitanilla*: la doncella honesta, aunque por su posición social debía tener otro comportamiento, que también se llama Costanza. Tomás la describe así:

Nunca la he podido hablar una palabra, y a muchas que los huéspedes le dicen, con ninguna otra cosa responde que con bajar los ojos y no

desplegar los labios [a diferencia de las “honestas” pero inteligentes contestaciones de Preciosa]: tal es su honestidad y su recato, que no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura (*La ilustre fregona*, I, p. 164).

A diferencia de *La Gitanilla*, donde a pesar del oscuro inicio contra los gitanos no se observa ningún comportamiento criminal ni deshonesto por parte de ellos —aparte del robo de la niña (que al final es perdonado)—, en *La ilustre fregona* se da una cómica descripción de las otras criadas, como la Argüello, que contrasta con las características físicas y morales de Costanza:

Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento [hacia mí], ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro.

—Todo eso es verdad —replicó Tomás—, y no es tan mala como la gallega que a mí me martiriza (*La ilustre fregona*, I, pp. 165-166).

Carriazo, que es mucho más irónico que Rincón y Cortado, se burla así del amor de su amigo:

¡Oh amor platónico! ¡Oh fregona ilustre! ¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, y la baja del estado humilde obliga y fuerza a que le suban la rueda de la que llaman Fortuna! ¡Oh pobres atunes míos, que os pasáis este año sin ser visitados deste tan enamorado y aficionado vuestro! Pero el que viene yo haré la enmienda de manera que no se quejen de mí los mayores de las mis deseadas almadrabas (*La ilustre fregona*, I, p. 165).

Buscando Carriazo ser libre y —al modo de don Quijote— elegir como destino ser un personaje sacado de la picaresca literaria, no sólo encuentra a su hermana sino que termina casado.

Ya había mencionado el gusto de Cervantes por enfrentar “opuestos”, como en las parejas española-inglesa, loco-cuerdo, ilustre-fregona, gitana-honesta:

En todas ellas nos encontramos con una espiritual contradicción, lo cual, a causa del diferente dinamismo de los elementos opuestos, se plantea y resuelve de modo distinto, dependiendo de la dirección de la fuerza resultante la función de polaridad en la obra, y, por lo tanto, el lugar que se le da y el carácter con que se le presenta.<sup>18</sup>

Sin embargo, más que opuestos estos contrastes, que sirven para imprimir el sello particular de los personajes, serán finalmente complementos. Vidriera no puede ser sabio sin estar “loco”. Preciosa y Costanza no pueden mostrar su condición ilustre sino desde una clase marginal. En todos los ejemplos hay una ironía explícita, latente, cuya resolución le da vida a las historias. A propósito, Maria Caterina Ruta comenta:

Habiendo observado que este dualismo existe tanto a nivel temático-narrativo como a nivel discursivo (dos estilos, dos escalas de valores diferentes, dos conceptos de la función del narrador) [Güntert] propone una tipología articulada en ‘pareja heterogénea’, hombre y mujer, siete novelas (*La Gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*); ‘pareja homogénea’, hombre y hombre, mujer y mujer, cuatro novelas (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *Coloquio de los perros*); ‘héroe único’ aunque con dos personalidades,

<sup>18</sup> Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Gredos, 1974, p. 29.

una novela (*El licenciado Vidriera*). La relación de oposición, que en el plano temático se manifiesta en el ámbito socio-ideológico o psicológico, engendra una dualidad análoga en el plano del ‘discurso’, por ejemplo el picaresco y el amoroso-ideal se conjugan en *La ilustre fregona*, el convencional y el inventivo coexisten en *Las dos doncellas*, etc. La yuxtaposición de dos universos sociales determina un efecto de relativismo, que rompe la cohesión discursiva del modelo al que la novela se relacionaba básicamente, modificando su estatuto en la dirección de un nuevo género narrativo. La presencia de una dualidad, además, reside en los mismos títulos que o indican una verdadera pareja (*Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*, *Coloquio de los perros*) o yuxtaponen dos palabras contradictorias entre sí (*El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*). Con respecto a *La Gitanilla*, *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia*, *La fuerza de la sangre*, en la aparente falta de contradicción se ocultan veladamente los contrastes que la lectura de cada texto pone de relieve.<sup>19</sup>

Por supuesto, una organización textual basada en la ironía permite esta dualidad tanto estructural como temática. Por eso, en varias novelas parece que coexisten dos. La ironía, muy parecida a la paradoja —como mencioné al inicio— es el esqueleto sobre el que se construyen estas obras y no un elemento que semeja ser un pequeño tropo. La ironía, por supuesto, es algo más: el recurso cervantino que determina a todas las demás partes de cada obra. Una estructura irónica que no llega a la sátira, pero que toma como hechos admirables, asombrosos, las ironías con que se construyen las vidas de los personajes.

Las parodias de Cervantes van más allá, como lo hace el *Quijote*: crean, proponen nuevos temas y estructuras, y continúan sorpren-

<sup>19</sup> Maria Caterina Ruta, “Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario”, *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 47-48. Consultado en: <<http://www.ehumanista.ucsb.edu>> (14 de enero de 2014).

diendo al lector con los giros impredecibles que toman los acontecimientos.

Con lo dicho cabe afirmar que la ironía es el elemento estructurante básico en las obras de Cervantes —y no sólo un recurso aislado— por el hecho de que las novelas tienen un comportamiento similar al de las figuras. Ya sabemos que el proceder de las partes no describe el del todo. Pero la forma como la ironía se entrelaza con los otros elementos de las novelas —personajes, tiempo, lugar, narrador, etcétera—, hace que se convierta justamente en su estructura, y del todo un sistema armónico y terminado.

Los tropos que más utiliza Cervantes son aquellos donde encontramos, en términos de Aveleyra, una contradicción:

Otra de las peculiaridades estilísticas del humorismo de Cervantes es la *contradicción*. En la expresión verbal, sensorial y metafórica del humor en general, y en particular del cervantino, la asociación se realiza mucho más por contraste que por asimilación o contigüidad. Cada idea o grupo de ideas, cada imagen o grupo de imágenes, cada percepción o complejo sentimental despiertan y atraen sus contrarios [...]. Caben aquí la ambigüedad, que produce incertidumbres; la paradoja, que despierta inquietudes; la antítesis, que hace oscilar el espíritu entre polos opuestos.

Pero si, en la picaresca, la antítesis significa oposición irreductible de contrarios, en Cervantes se da bajo la forma de parejas de contrarios que, reversiblemente, se funden en síntesis vital. De aquí las múltiples “antítesis sintéticas” o “síntesis antitéticas” que aparecen en su obra y entre sus personajes.<sup>20</sup>

Así sucede con el cuerdo-loco, el necio-prudente, la honesta-desenvuelta, el bárbaro-paternal. En Cervantes, la “no exteriorización” de la que habla Aveleyra culmina en el uso de una estructura basada en la ironía.

<sup>20</sup> Teresa Aveleyra, *op. cit.*, p. 153.

En particular, las figuras retóricas poseen distintas funciones que podrían sintetizarse de la siguiente forma:

a) Ordenan la estructura. La ironía deja de ser un pequeño tropo para convertirse en el eje organizador de la estructura profunda. La ironía se va desarrollando sutilmente, muy cerca de la paradoja, y se verá reforzada en los finales de las novelas.

Para Aveleyra, es la ironía (elemento burlesco) el más importante “productor de comicidad” en la obra de Cervantes, tomado en sus varias concepciones: “burla fina y sutil, ignorancia simulada con objeto de ridiculizar, uso del lenguaje con sentido profundo [...], tropo retórico por el que se da a entender lo contrario de lo que se dice”,<sup>21</sup> etcétera.

A su vez, el juego de palabras influye en el juego textual, al momento que cumple por lo menos la ambivalencia de significado y la inversión de situaciones.

b) Crean un ambiente satírico. El texto cervantino donde, como ya mencioné, encontramos un ambiente menos irónico y más satírico, es *El celoso extremeño*.

Es preciso insistir en que las estructuras de los textos se asemejan a los conceptos básicos de las figuras del lenguaje. Por otro lado, el fin de las figuras es más importante que una simple función de ornato: trasciende al grado de determinar estructuras, entre otras, la estructura humorística sobre la que Cervantes escribió su obra, aunque también cumple el cometido de *deleitar* y, sobre todo, *admirar* al ocioso lector.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 150.



## LA IRONÍA EJEMPLAR. UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE EJEMPLARIDAD A PARTIR DE LA IRONÍA

*Ricardo José Castro García*

Universidad Nacional Autónoma de México

En un libro de cuyo nombre no es que no quiera acordarme si no que desconozco, Ortega y Gasset dice que la lengua no deja de hacer chistes. Javier Marías, en su discurso de ingreso a la Academia, comenta este fragmento y señala que a lo que el filósofo español se refería era a que el idioma es metafórico y mágico aunque nuestra intención no sea tal. Por tanto, cuando decimos “el sol sale por oriente” enunciamos una frase arcaica en la que se supone que el sol es un ente masculino, que obra por voluntad y que se genera en la región donde acontecen los nacimientos. Evidentemente, nosotros no queremos decir nada de esto y vamos por la vida arrojando metáforas a diestra y siniestra, dándole vida a objetos inanimados y retorciendo la realidad sin enterarnos, sin atender un segundo a los disparates que el lenguaje y sus frases gastadas sugieren a cada segundo. Sin embargo, como bien sabemos, éste cuenta con un colaborador que protesta contra ese automatismo: la literatura. Por medio de ésta, las palabras nos imponen su arcaico estremecimiento y la lengua ejecuta su revancha al ritual de lo habitual.

Ahora bien, no toda la literatura logra arrancar de manera cabal a la lengua de su automatismo e irreflexión. Hay literatura que se regodea en los clichés y usa al lenguaje tal y como lo encontró y jamás nos hace pensar al lenguaje mismo y, por tanto, no nos hace reconsiderar lo que damos por hecho y lo que suponemos evidente e inequívoco. De aquí que el investigador catalán Pere Ballart señale que una de las características más acusadas de la gran literatura sea su carácter irónico, pues la ironía implica una pausa a nuestras certidumbres y

una errante reflexión sin epílogo ni conclusiones y, por lo mismo, sugerente e infinita.<sup>1</sup>

Las grandes obras literarias suelen suscitar más preguntas que certezas. Descubrimos alguno de sus elementos cuando éste mismo nos introduce más incógnitas. Parecería que la labor de la literatura es enunciar sin afirmar, y si sostiene algo es lo inasible de ella misma. Esto se confirma en buena parte de lo que los investigadores, críticos y escritores suelen afirmar sobre la obra cervantina. Llega a haber conclusiones en apariencia vacilantes: “sí pero no”, “su prólogo es y no es un prólogo”, “su libro es y no es un libro de caballerías”, “su novelita es y no es un relato picaresco”, “es y no es idealista”, “es y no es realista”. En todo caso, la labor del investigador con respecto a Cervantes suele resolverse en la identificación de las tomadas de pelo que el texto nos tiende, es decir, en describir la trampa y caer voluntariamente en ella.

Esta “inestabilidad semántica” cubre todos los niveles del texto. Y es entonces cuando nos encontramos con obras en donde la ironía deja de operar como mero recurso retórico o formal y se ostenta como el eje ideológico del texto, como el filtro a través del cual se ofrece una interpretación de la realidad. De tal manera, Cervantes se manifiesta, al igual que Sterne, Swift, Luciano, Bolaño o Joyce, como un crack de la ironía dado el uso integral y acrobático que de ella hace.

De tal manera, dado el carácter general del punto de vista irónico que se descubre en la obra de Cervantes, creo que muchos de los problemas que ésta suscita han sido, pueden o deberían abordarse tomando en cuenta tal factor. Sin embargo, dicho punto de vista interpretativo establece a priori un problema ineludible: si el punto de vista analítico será irónico, seguramente la interpretación resultante también lo será. Y entonces, nos encontramos con respuestas tan

<sup>1</sup> Véase Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

fascinantes y seductoros como inestables e inconsistentes. Por tanto, ¿qué aportación podemos ofrecerle a la comunidad filológica por medio de propuestas cuyo sentido es ambiguo, inestable, equívoco, problemático y resbaloso? Desde mi modesto punto de vista, creo que muchas, siempre y cuando tengamos presente que la literatura, antes que una ecuación por resolver, es sugerencia, indagación y también, a veces, provocación.

Pues bien, si hay un problema que ha sido más que recurrente en las reflexiones al respecto de las *Novelas ejemplares* es justamente el que hace hincapié en el adjetivo del título: el de la ejemplaridad. Y ¿por qué habríamos una y otra vez que regresar a este problema que tantos expertos han explorado? Quiero insistir: por la naturaleza ambigua del universo cervantino que logra hacer que cada problema se haga más profundo y vasto con cada respuesta que se ofrece, como una suerte de hoyo negro semántico que se hace más voraz mientras se alimenta de más tesis, artículos, reflexiones, conjeturas y coloquios.

Partiendo de lo dicho anteriormente, y considerando a Cervantes como un embaucador narrativo como pocos, si hay un adjetivo que poco o nada tendría que ver con la ironía es el de “ejemplar”. Según el *Diccionario de Autoridades*, en una de las entradas señala que ejemplar es “Lo que da buen ejemplo y como tal es digno de proponerse por dechado para la imitación a otros”. Así también que es “Original, prototipo, lo que sirve de modelo para sacar por él otras cosas semejantes”. El diccionario de Covarrubias señala que ejemplar (Exemplo) es “... el original. Hombre exemplar, el que viue bien, y dà buen exemplo a los demás. [...] Exemplificar, traer exemplos para declarar mejor alguna cosa”.<sup>2</sup> Es decir, la ejemplaridad se resuelve en lo paradigmático, lo íntegro, lo cabal, lo irreprochable, lo ideal y normativo. Hay pues una vocación de persistencia y constancia. Si

<sup>2</sup> Todas las entradas fueron consultadas en línea. Para el *Diccionario de Autoridades* se consultó la entrada “exemplar” en <http://web.frl.es/DA.html>

algo es ejemplar es como debe ser, por tanto, no puede ser escurridizo. Se trata, entonces, de un fenómeno sólido, sin la porosidad de lo maleable y amorfo.

Conocemos bien la historia de lo que se ha pensado de la ejemplaridad cervantina. La versión más tradicional y casi escolar señala que se trata de una ejemplaridad moral que se articula con el buen entretenimiento. Ya Avalle-Arce, en sus prólogos a las *Novelas ejemplares*, nos señala una reacción a tal interpretación y propone una ejemplaridad estética que se relaciona con el tan tratado tema de que Cervantes es el primero en novelar en lengua castellana.<sup>3</sup> Es decir, estos relatos son ejemplares porque son el modelo sobre el que se funda la *nouvelle* escrita en nuestro idioma. Se trataría, entonces, de una declaración de originalidad y el planteamiento fundacional de lo que será un fenómeno literario a lo largo del siglo XVII, el de las novelas cortas en lengua castellana. En lo personal, dicha propuesta me parece más que pertinente. Cervantes es, en efecto, quien nacionaliza el itálico género y pone a disposición de la cultura barroca de la península un magnífico recurso expresivo y lúdico para los lectores de su época. Sin embargo, no podemos dejar del lado la ejemplaridad moral, ya que las conclusiones de Avalle-Arce no la excluyen necesariamente.

Sin embargo, cuando entramos en materia textual y revisamos en orden y como un todo la colección de relatos, el problema se hace vaporoso y la llamada ejemplaridad se comporta errática y ondeante. Revisaré aquí algunos casos emblemáticos de dicho problema.

El primer relato de la colección, *La Gitanilla*, da cuenta de la audacia genérica de Cervantes. Nos propone un estupendo experimento que redundará en una *nouvelle* ya clásica. Cervantes, como bien dice en su “Prólogo”, hace suyo al género y propone una versión muy española. Y a pesar de las libertades que se toma con Preciosa gracias

<sup>3</sup> Véase Juan Bautista Avalle-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987. t. 1, pp. 14-18.

a su arrojado expresivo, no tenemos ningún reproche moral que hacerle. El relato se resuelve bajo tratamientos tradicionales, la idealidad no es traicionada a pesar del entorno marginal del mundo gitano. Además, nos encontramos con un relato que no deja nada que desear a los seguidores de las versiones italianas del género, es decir, se trata de un relato lleno de aventuras, andanzas, equívocos, simulaciones y resoluciones típicas de lo que la tradición señalaría. De tal manera, resulta bastante revelador que ésta sea la entrada a las *Novelas ejemplares*: tenemos, pues, un texto con una condición eutrapélica y la plena nacionalización de un género. La ejemplaridad es, entonces, justamente lo que vendría a calificar la naturaleza del mundo narrativo al que Cervantes nos invita a pasar. Así, el autor resulta completamente estricto al respecto de lo que promete en su prólogo cumpliendo plenamente con las expectativas que sus palabras preliminares nos han prometido, sin que por ello no haya originalidad dado el trato nacional que le da a su propuesta.

De *Rinconete y Cortadillo* no podemos decir exactamente lo mismo. Es un ejemplo de los alcances que puede tener la ironía en Cervantes. En primer lugar, casi cualquier manual o aproximación general a la novela de los adolescentes semi-criminales toma en cuenta su cercanía con la novela picaresca. Sin embargo, desde un punto de vista estructural nada tiene que ver con la estirpe lazarrilleza. No hay relato en primera persona y mucho menos epistolar, ni ascenso social relativo, ni la intención de justificación del narrador-protagonista. Aquí estamos simplemente frente una suerte de cuadro de costumbres, una instantánea del hampa sevillana vista gracias a unos adolescentes capaces de decidir su destino y su pertenencia a dicho clan, lo que nos señala un anti-determinismo poco compatible con la picaresca más tradicional. Sin embargo, desde siempre, el punto de arranque para revisar dicha novela es el de la picaresca. Es decir, de nuevo estamos frente a un experimento de géneros en el que Cervantes pone en operación todo el imaginario que las novelas del *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* han puesto en circulación entre los

lectores contemporáneos sin por ello hacer una propuesta picaresca, simplemente utilizando los elementos que dicho género utilizó. Así también, la evidente inversión ética, política, religiosa y social que se hace presente en la novela, pone en sutil tela de juicio los valores establecidos del mundo en el que habitaba Cervantes. Cuando se entiende irónicamente el papel de Monipodio como rey, y el de los criminales como devotos trabajadores fieles a la estructura a la que pertenecen, entonces podemos leer entre líneas un elegante escepticismo sobre las instituciones y los valores convencionales.

Por su parte, *La española inglesa* es considerada como una de las novelas más ortodoxas de la colección. Se trata de un acertado ensayo sobre la estructura de la novela bizantina: los personajes son tan virtuosos como consistentes y el relato hace alarde de periplos narrativos tan inesperados como deleitables. Sin embargo, según lo que señala Carroll B. Johnson en su artículo “Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de *La española inglesa*”, dicho texto contiene un fuerte componente anti-aristocrático dado el papel que juega la economía bancaria, el hecho de que la familia de Isabela sea comerciante y haya un desplazamiento en el que los mercaderes juegan un papel que le correspondería tradicionalmente a la nobleza o a la aristocracia.<sup>4</sup> Por tanto, hay aquí componentes ideológicos y económicos que no obedecen necesariamente a lo que se espera de una novela idealista. Sin embargo, seguimos, en esta novela, teniendo la sensación de una consistencia ejemplar.

Pero vayamos a otro caso tan inestable como el de *Rinconete y Cortadillo*. Narrativamente, qué tan ejemplar puede resultar un relato como el de *El licenciado Vidriera* en el que prácticamente no hay trama novelesca, algo que ya ha sido señalado por Menéndez y

<sup>4</sup> Véase Carroll B. Johnson, “Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de *La española inglesa*”, en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, Madrid, Vervuert, 1989, t. 1, pp. 519-524.

Pelayo, entre otros. Es decir, casi no hay relato y las partes de éste no cumplen las funciones narrativas que tradicionalmente toman a cargo. Por ejemplo, una mujer se enamora del protagonista, lo envenena e impunemente desaparece del relato. Por otro lado, se ha dicho acerca de la retórica del protagonista que éste se encuentra enfermo de la locura de la verdad. Estas “verdades” que el licenciado arroja no son de lo más honorables que digamos. De hecho, hay más bien un sustrato cínico e insolente en cada una de sus enunciaciones, muy al estilo de Luciano de Samosata. El licenciado Vidriera parecería entonces una suerte de bufón filosófico que hace señalamientos tan provocadores como descortes. Al respecto, Edward C. Riley señala al cinismo como el sustrato ideológico sobre el cual se funda la perspectiva ideológica del protagonista, asunto sobre el que profundizo en mi tesis de maestría *El discurso de la insolencia*.<sup>5</sup> Esto significaría que dicha novela, además de no tener nada cercano a un periplo novelesco se establece como el retrato de un filósofo marginal, insolente, antisistémico, excesivo y desconcertante, posible sólo gracias a las licencias que la locura puede ofrecer, lo que significaría una inversión irónica. Por tanto, sin argumento novelesco y con un personaje incendiario en toda su caracterización, resulta difícil sostener axiomáticamente la ejemplaridad, sobre todo la de una moral convencional.

Por último, quisiera reflexionar sobre el que, a mi parecer, es el experimento más arriesgado y audaz de la colección: *El coloquio de los perros*. En primer lugar, si nos atuviéramos al rigor narrativo, este texto no contaría como la décimo segunda novela ejemplar, ya que en realidad se trata de un pasaje inscrito en *El casamiento engañoso*. Recordemos que *El coloquio* está escrito en unos papeles dentro de un cartapacio y cuentan la experiencia sobrenatural que el protagonista sifilítico y afiebrado tuvo en el hospital en el que se encuentra internado. Así, el final de *El casamiento engañoso* dice: “Recostose

<sup>5</sup> Ricardo José Castro García, *El discurso de la insolencia. Cinismo y sátira en los Siglos de Oro*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

el Alférez, abrió el Licenciado el cartapacio, en el principio vio que estaba puesto este título”.<sup>6</sup> Y así es como entramos en contacto con el primer elemento del último de los relatos cervantinos: su título. De tal manera, la canina novela se presenta como un texto cuya autoría ficcional es muy poco autorizada dada la condición de su supuesto autor, además de que ni siquiera tiene una autonomía narrativa. Sin embargo, en primer lugar, Cervantes en el “Prólogo” señala que su colección consta de 12 novelas; y en segundo, pecaríamos de un ridículo rigor si consideráramos a *El coloquio de los perros* como un mero añadido de *El casamiento engañoso* sin tomar en cuenta su calidad estética. Ya entrando en materia de la novela, ésta se presenta como una novela dialogada con fuertes dosis de elementos filosóficos dado el afán normativo y teorizante de Cipión; elementos que emparentan al texto tanto con la novela dialogada así como con el diálogo humanista tan en boga durante el Renacimiento. Pero nos encontramos con el hecho de que los dialogantes son unos perros, que se efectúa una serie de reflexiones teóricas neo-quintilianas y aristotélicas sobre un relato de corte picaresco, además de que en ella aparecen brujas y malhechores. Por tanto, tenemos, pues, en realidad, una parodia de un diálogo humanista protagonizada por unos perros filósofos que no son más que, una vez más, unos cínicos en el estricto sentido de la palabra considerando que cínico significa, efectivamente, hombre perruno, o en este caso, perro humanizado. Tal configuración genérica hace de *El coloquio* una sátira menipea. Al respecto de este género sigo a Noel C. Relihan en su libro *The ancient menippean satire*.<sup>7</sup> En este ensayo, el autor nos habla de una suerte de antigénero que mezcla estructuras narrativas de muy diversa índole, en la que hay una mofa de los lugares comunes estéticos, filosóficos,

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987, t. 3, p. 238.

<sup>7</sup> Noel C. Relihan, *The ancient menippean satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.



morales y convencionales; en el que hay fuerte componente escéptico y cínico, además de tener un importante componente humorístico y caricaturesco. Los ejemplos más célebres son los diálogos de Luciano de Samosata, el *Satiricón*, *El elogio de la locura*, y en España, *El Crotalón*, en el que también un animal da muestras de una gran capacidad tanto reflexiva como burlesca y satírica. De tal forma, al ser *El coloquio de los perros* una sátira menipea, estamos hablando de que la última de las *Novelas ejemplares* pertenece a una estirpe literaria que aboga por la desviación genérica, por la ironía, por la parodia, por el experimento estético y por el relativismo tanto ético y moral como estético. Dicha antiejemplaridad se hace explícita en el diálogo en el hecho de que Cipión insta a Berganza a que su relato se atenga a principios morales, a que no hable mal de nadie, a que no se desvíe de una linealidad narrativa y a que haya una proporcionalidad de tono y espacio sobre cada uno de los episodios de la vida apicarada del protagonista. Como bien sabemos, eso jamás sucede y Berganza cuenta lo que le pega en gana e injuria a la primera provocación. De tal manera, con el remate de la colección de las novelas sucede todo lo contrario de lo que Cervantes nos propuso con *La Gitanilla*. Su ejemplaridad parecería haberse colapsado hasta llegar a un punto en el que ni siquiera sabemos ya si estamos frente a una más de las novelas. Pero gracias a la genialidad de nuestro celebrado autor, jamás percibimos una inconsistencia estética.

Pues bien, el presente trabajo ha hecho un esfuerzo por mostrar los momentos menos ejemplares de una colección de relatos llamada *Novelas ejemplares*, o por lo menos de establecer un vaivén conceptual al respecto de la ejemplaridad entendida como regularidad y paradigma. De aquí que la más inocente e inmediata resolución de mi parte sería decir; “las novelas ejemplares no lo son tanto”. Sin embargo, otro texto u otra ponencia podría encontrar tantos o más ejemplos que den cuenta de lo contrario, empezando, evidentemente, por el título de la obra. Sin embargo, mi pretensión jamás ha sido demostrar la no ejemplaridad de Cervantes. Es más, estoy

convencido de ésta, pero estoy más convencido de la problematización y del abismo irónico de la pluma de Cervantes.

En primer lugar, las novelas de corte idealista corresponden casi a cabalidad con lo que el género exige y presentan a grandes rasgos una coherencia moral, estética y genérica. Y esto sucede con buena parte de las novelas que componen la colección. Sin embargo, Cervantes es Cervantes, y éstas son sometidas a la experimentación tal y como sucede con el ámbito marginal de los gitanos o con la españolización del género.

En los casos como los de *El licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* hay, en efecto, una inconsistencia formal y moral. Sin embargo, dicha flexibilidad está atendida desde una condición irónica. En el mundo al revés de Monipodio hay un simulacro funcional de civilización, sociedad y derecho, que nos hace o nos puede hacer pensar en las corrupciones del mundo convencional. Sin embargo, esto no justifica en ningún momento la construcción moral de sus participantes que son, aunque niños, criminales. O bien, si *El coloquio de los perros* lo que menos posee es una estabilidad genérica además de que se presenta como un adjunto de *El casamiento engañoso*, eso no nos detiene para leerlo e interpretarlo como un todo discursivo, coherente entre sus partes y como una propuesta lapidaria de sátira y parodia.

Así, la ironía, cuando es manipulada con maestría, no excluye ninguno de sus enunciados, y si las novelas que escribió Cervantes a inicios del siglo XVII las llamó ejemplares e hizo uso de una perspectiva irónica para concebirlas y calificarlas, dicha ejemplaridad será constante mas no rígida, será parte integral de su construcción mas no un inalterable patrón, y es, también, una evidencia más del desafío que significa interpretar la obra cervantina.

De tal forma, no es que Cervantes hable de ejemplaridad y que ésta no opere. Lo que hace nuestro autor es plantear un concepto desde un tratamiento polisémico. Esto significaría pensar a la ejemplaridad como una idea abierta y flexible, haciendo problemática la

concepción de lo ejemplar como algo automático, y por lo tanto, irreflexivo, dotando al concepto de una desafiante ambigüedad, haciendo del término “ejemplar” una sofisticada broma semántica al mismo tiempo que hace lo que las grandes obras literarias elaboran: una provocación y una inestabilidad sobre lo que ordinariamente podemos concebir y afirmar.



## DE HERMOSURA Y AFEITES EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*María José Rodilla*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

### I. LA HERMOSURA COMO VIRTUD

Tratar de belleza y misoginia supone adoptar criterios tanto estéticos como éticos, aunque, en algunas épocas se confundan. Acordamos con Umberto Eco que “la Edad Media no tanto reduce lo estético a lo ético, sino que funda más bien el valor moral sobre bases estéticas”.<sup>1</sup> No hay más que acudir a las fuentes de la misoginia medieval para ver que la belleza es equivalente a la virtud. En este mismo sentido, la hermosura es para Cervantes una virtud que no sólo abarca la belleza física, sino que corre parejas con la cordura, la discreción, la honestidad, la mesura y la vergüenza, y es que las virtudes morales y estéticas se asociaban porque lo exterior era reflejo de lo interior. En *La Gitanilla*, la hermosura se empareja con la discreción, el donaire, la honestidad, el recato y la agudeza, pero también con el engaño, porque Preciosa trae a muchos rendidos. En efecto, la belleza femenina en la patrística era vista como ofensiva, amenazante, y había que tratar de ocultar los encantos.

Una de las principales cualidades de la belleza para Cervantes es que lo natural esté por encima del artificio, por eso, aunque la naturaleza pueda ser hostil, no perturba a la belleza: “Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Elena Lozano Miralles, Madrid, Debolsillo, 2012, p. 67.

manos”<sup>2</sup>, se dice de Preciosa, que podemos relacionar con la belleza de Galatea, cuando se encuentra con Florisa, y ambas se lavan los rostros en el arroyo con el agua clara, “pues no era menester para acrecentarles hermosura el vano y enfadoso artificio con que los suyos martirizan las damas que en las grandes ciudades se tienen por más hermosas”;<sup>3</sup> de tanto frotarse, ambas pastoras dejan sus mejillas sonrosadas, detalles femeninos que nos hablan de un autor que busca la naturalidad por encima del artificio.

Si reparamos en algunas descripciones, el canon de belleza de la mujer cervantina discurre por los cauces del petrarquismo. La descripción de Leonela, de *El amante liberal*, en la que priman naturaleza y armonía, no puede ser más elocuente al respecto: “los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro” (*El amante liberal*, I, p. 167). Los colores son relevantes para describir un rostro y deben prevalecer el rojo, el blanco y el dorado, según los cánones, no sólo en las bellezas femeninas sino también en los hombres: Ricaredo de *La española inglesa*, cuando viene de cautivo, se describe con “una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados y un rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco” (*La española inglesa*, II, pp. 92-93). Esta novela, cuya moraleja versa sobre el poder de la virtud y la hermosura juntas, nos confirma una vez más que honestidad, discreción, prudencia y donaire son cualidades que aparecen siempre unidas a la belleza en las mujeres cervantinas: Galatea, Preciosa, Leonisa, Cornelia, Leocadia y Teodosia, todas de peregrina y extremada hermosura y rara discreción, además de su recogimiento y honestidad; no lo es menos la de Isabela, quien, a pesar de perderla por causa de un

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, t. 1, p. 74.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, p. 202.

tósigo, no había perdido, sin embargo, “sus infinitas virtudes” o, en palabras de la reina, con la fealdad, era “una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca” (*La española inglesa*, II, p. 82); la de Costanza, descrita con flores: rosas, claveles, azucenas y jazmines, y de nuevo los dos colores que prevalecen, el rojo y el blanco.

Sin embargo, es imposible casarse con una idea fija en la composición cervantina, que gusta de fluir con libertad, por lo que podemos rastrear también algunos ejemplos burlescos de los tópicos petrarquistas. Recordemos a Sancho encantando a Dulcinea con ojos de perlas, en lugar de dientes, y don Quijote, que ha captado perfectamente la burla, le recrimina haber confundido los dientes con los ojos y que le haya puesto a Dulcinea ojos de besugo: “Y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes”.<sup>4</sup> En boca del licenciado Vidriera, tenemos otro ejemplo cuando dice que los malos poetas son pobres porque quieren, pues en sus manos está la ocasión de ser ricos, ya que todas sus damas “eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 125).

## 2. AFEITES Y PROSTITUCIÓN

Rameras, cortesanas, alcahuetas, rufianes y hampones, el mundo de la prostitución y la rufianesca sirven de modelo a los misóginos, con los que Cervantes concuerda, a la hora de hacer comparaciones con la mujer afeitada. Las evocaciones más comunes son la ramera del Apocalipsis; Tamar, “vestida y afeitada” para tentar a su hermano Amnón; Mesalina y la ramera de Corinto. Según San Ci-

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, II, XI, p. 654.

priano, “los atavíos distinguidos de adornos y vestidos y los artificios de la hermosura caen mejor a prostitutas y desvergonzadas [...] Las vírgenes castas y recatadas han de huir los adornos de mujeres des-honestas, los trajes de las desvergonzadas, las joyas distintivas de las rameras, los dijes de las cortesanas”.<sup>5</sup> A los atuendos que llevan, San Cipriano los llama *Lupanaris insignia*, o sea, señales como el ramo de la taberna o de las casas públicas para decir que se vende o que se hospeda a los que vengan a ellas. A su vez, los moralistas misóginos, que citan constantemente a los padres de la Iglesia, acuerdan que los afeites convienen sólo a las mujeres públicas y deshonestas. Fray Francisco de Osuna compara las caras afeitadas con una tienda, donde todas las partes están marcadas para vender lujuria.<sup>6</sup> Cervantes condena en sus *Novelas* el uso de los afeites, como los moralistas misóginos de los siglos XVI y XVII, por ser propio de las mozas del partido, como la Escalanta y la Gananciosa de *Rinconete y Cortadillo*:

Al volver, que volvió, Monipodio, entraron con él dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza: señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron que eran de la casa llana, y no se engañaron en nada (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 248).

Otro ejemplo es la buscona que aparece en *El casamiento engañoso* y seduce al alférez Campuzano por sus “manos de nieve” ensortijadas. La blancura con la que se abrasaba de amor el alférez se lograba

<sup>5</sup> Cipriano, Santo Obispo de Cartago, “Sobre el porte exterior de las vírgenes”, en *Obras de San Cipriano*, ed. bilingüe, introd., versión y notas de Julio Campos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, pp. 131-132.

<sup>6</sup> Fray Francisco de Osuna, *Norte de los Estados en que se da regla biuir a los mancebos: y a los casados: e a los biudos: y a todos los continentes: y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento: enseñando que tal a de ser la vida del cristiano casado*, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1531, fol. 159r.



con pasta de almendras y con sebillo, que podía obtenerse del cabrito y, además de blanquearlas, las suavizaba, pero la que se hace llamar doña Estefanía de Caicedo cervantina, tanto la sobrina como la tía, personajes de raigambre y oficios celestinescos, usan aparte un arma mucho más poderosa de seducción, que también fue condenada por los moralistas, el manto<sup>7</sup> que la cubre, “cosa que me encendió más el deseo de verla” (*El casamiento engañoso*, III, p. 223), confiesa el alferez a su amigo Peralta.

En *La tía fingida* (del Manuscrito Porras), si acaso podemos considerar la creación de afeites y galas. De Esperanza se describe su rostro decorado para la seducción con sus “ojos negros rasgados, y al descuido adormecidos, cejas tiradas y bien compuestas, pestañas negras, y encarnada la color del rostro: los cabellos plateados y crespos por artificio, según se descubrían por las sienes” (*La tía fingida*, III, p. 351). Además de teñir canas, enrubiarlo o ennegrecerlo, solían rizarlo. El cabello encrespado se conocía en latín como *calamistrato*, “por usar al principio de cañas, después de hierros huecos, que calientes en el rescoldo de la lumbre aplicaban al cabello para ensortijarle y hazer dél anillos”.<sup>8</sup> Para algunos de los moralistas misóginos, estos trabajos que se le hacían al cabello eran verdaderos tormentos. Un contemporáneo de Cervantes, fray Antonio Marqués, nos muestra la variedad de torturas infligidas a los cabellos:

Para que no anden sueltos, los encarcelan en cercos, atados con mil listones [...] Para dividirlos y repartirlos les punzan con las agujas que llaman “discriminales”; para tenerlos lisos y blandos les dan cada día tormento de peines de boj, marfil y de plomo; para encresparlos es el tormento de

<sup>7</sup> A este respecto, véase Antonio de León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres; sus conveniencias y daños*, Madrid, Juan Sánchez, 1641.

<sup>8</sup> Alonso de Carranza, *Rogación al Rey D. Felipe IV, y a sus supremos Consejos de Justicia y Estado, en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, Madrid, Imprenta de María de Quiñones, 1636, fol. 27r.

hierro ardiendo en fuego, y ese, para más padecer, lento; para enrubiarlos y volverlos de color encendido métenlo en lejías fuertes.<sup>9</sup>

Desde luego, encresparlos fue condenado por los moralistas, quienes predicaban que la mujer, al contrario que el hombre, debía llevar la cabellera larga, peinada y bien compuesta, pero no encrespada, pues sus cabellos sólo debían servir para cubrirse con ellos, pero no para dar ocasión a desordenados apetitos, que es lo que provocan cuando se “hazen copetes, guedejas; y dellos hazen gala bizarría”.<sup>10</sup> Fray Tomás cita al profeta Isaías, sobre los castigos que les esperan a estas mujeres: “Por los almisques y ámbares, les daré una hediondez terrible, por los ceñidores tachonados, y de ricas piedras adornados, unas sogas de esparto, y por los adrezos de la cabeça tan costosos y cabellos enrizados, teñidos y también curados, una feíssima calva, que no aya quien ose mirallas”.<sup>11</sup> Y de esta manera queda Claudia, la tía fingida, cuando la dueña Grijalba le arranca las tocas “descubriendo la buena señora una calva más lucia que la de un fraile, y un pedazo de cabellera postiza que le colgaba por un lado, con que quedó con la más fea y abominable catadura del mundo” (*La tía fingida*, III, p. 367). El tema de los postizos que se hacían con cabellos de difuntos y que tanto fueron condenados por los moralistas aparece con frecuencia en Quevedo y en los entremeses de Quiñones de Benavente. En *El tiempo*, dice Bernardo: “Unas guedejas y puntas/ que, topando con sus dueños, / se quisieron hacer fuertes/ al pasar de un cimiterio.”<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Fray Antonio Marqués, *Afeite y mundo mujeril*, ed. de Fernando Rubio, Barcelona, Juan Flores, 1964, p. 61. [1617]

<sup>10</sup> Fray Tomás Ramón, *Nueva prematia de reformation contra los abusos de los afeytes, calçado, guedejas, guardainfantes, lenguaje critico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco: fundada en la divina escritura y dotrina de los Santos Padres para todos estados necessaria*, Zaragoza, Diego Dormer, 1635, p. 64.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>12</sup> Luis Quiñones de Benavente, “El Tiempo”, *Entremeses completos, I, Jocoseria*, ed. de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001, vv. 34-37, pp. 181-182.

## 3. DE PERFUMES Y UNGÜENTOS

Los perfumes eran parte esencial del acicalamiento femenino no sólo de cabellos, rostro y manos, sino que también se perfumaba la ropa, los objetos personales y las estancias de las casas cuando iban a recibir una visita importante: “Mis camisas, cuellos y pañuelos eran un nuevo Aranjuez de flores, según olían, bañados en el agua de ángeles y de azahar que sobre ellos se derramaba” (*El casamiento engañoso*, III, pp. 227-228), dice el alférez Campuzano cuando disfrutaba de la buena vida con su engañosa amante. Según el *Livro de receitas, de pivetes, pastillas, e uvas perfumadas y conserbas*,

el agua de ángeles se hacía con unos algodones de algalia que se metían en el alambique de la alquitara y éste, a su vez, se metía en una redoma muy justa para que no saliera ningún vapor fuera, a fuego manso para que no se quemem las flores ni hierbas que se echen en ella: junquillos, alhelís amarillos, violetas, rosas castellanas, de Alejandría y mosqueta, retama, madreSelva, flor de espino, jazmines, flor del árbol del paraíso, trébol, almoradux, toronjil, yerba de Santamaría, tomillo salsero, cantueso, manzanilla, albahaca y claveles, es decir, hierbas y flores que tengan mucho olor; después se debe coger en el mes de mayo una boñiga de buey que no coma paja sino yerba del campo y se pone a secar y se echa en el alquitara y encima unos pocos de jazmines y flor de árbol del paraíso y se rocía con vino blanco, lo más añejo y fuerte que se pueda, se muele un grano o dos de almizcle, se echan en ella y se pone al sol hasta octubre y en la noche se quita del sereno y se cubre con ropa.<sup>13</sup>

De buenos olores y lujo extremado en las galas son los complementos que usaba Esperanza en *La tía fingida*: “los chapines de terciopelo negro con sus claveles y rapacejos de plata bruñida, guantes

<sup>13</sup> *Livro de receitas de pivetes, pastilhas e uvas perfumadas y conserbas*, BNE, mss. 1462, fols. 26 y 27.

olorosos, y no de polvillo sino de ámbar” (*La tía fingida*, III, p. 351). Fray Luis de León se refiere a lo costoso de los lujos que mantienen las mujeres en llevar los guantes y otros accesorios perfumados: “y el ámbar que bañe el guante y la cuera y aun hasta el çapato, el qual ha de reluzir en oro también como el tocado”.<sup>14</sup>

Pero los personajes de Cervantes también son sensibles a la hediondez, que ya aparece desde *La Celestina*, cuando ésta experimenta el mal aliento de Lucrecia y la gana inmediatamente para su causa ofreciéndole unos polvos para subsanarlo, que solían ser de pastillas de alcorza. La fetidez del aliento era una de las causas por las que un marido moro podía repudiar a una mujer, nos instruye el viajero Jerónimo Münzer, a su paso por Zaragoza entre 1494 y 1495.<sup>15</sup> Según Lope Asturiano, a la Argüello, una de las mozas de *La ilustre fregona*, que lo acosa de amores,

le huele el aliento a rasuras desde una legua: todos los dientes de arriba son postizos y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro (*La ilustre fregona*, III, p. 76).

Las rasuras, el tártaro o sarro acarreaban un gran deterioro en los dientes, que se traducían en olores insoportables, pero además, según los moralistas misóginos, que concuerdan y repiten, a su vez, lo que dijeron los doctores de la Iglesia, los tintes del cabello también provocaban un gran daño en la dentadura, amén de los continuos dolores de cabeza, la vejez prematura o la resequedad en el cuero cabelludo. Para ellos el hedor estaba estrechamente relacionado y era la

<sup>14</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 2ª impr. más añadida y emendada, Salamanca, Casa de Cornelio Bonardo, 1586, fol. 20r.

<sup>15</sup> José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 388.

consecuencia nefasta del abuso de los afeites. Fray Tomás de Trujillo, citando a Inocencio, decía: “Quando el rostro se afeyta, y con profanas colores se muda, la boca se inficiona con hedores abominables, los dientes se dañan, y aun la consciencia se estraga”.<sup>16</sup> Marqués dice que el dolor que soportan es agudísimo por tratar de quitar los dientes que sobresalen o por tratar de blanquearlos con polvos de lentisco o matas, que “se vuelven como de nieve”.<sup>17</sup> El castigo a las mujeres afeitadas lo pagaban ya en vida, a costa de su salud:

con tantas xaquecas, destilaciones, dolores de cabeça, corrimientos a las encías, que las derriban los dientes y los paran como carbones, y hediondos, que no hay quien ose llegar de muchos pasos a ellas, causado todo de las lexías y lauatorios, del Sol y fuego, con que atormentan los cabellos [...] y de los untos tan fuertes quanto sucios, con que afeytan el rostro.<sup>18</sup>

También Sancho, aunque acostumbrado al ajo y al queso, es sensible a los olores y es capaz de distinguir a las dueñas por el olfato. La condesa Trifaldi cuenta a Sancho y a don Quijote una admirable aventura burlesca sobre las dueñas barbadas, en la que se lamenta de la malquerencia a las dueñas, que, aun cuando tuvieran “la tez lisa y el rostro martirizado con mil suertes de menjurjes y mudas” (*Don Quijote*, II, XXXIX, p. 877) no hallan quien las quiera, y se pregunta qué harán cuando vean que les ha nacido barba por el encantamiento de Malambruno. El remedio que dice una de ellas es muy ilustrativo porque nos habla de las quitadoras de vello a domicilio, uno de los oficios de la Lozana andaluza:

<sup>16</sup> Fray Tomás de Trujillo, *Libro llamado reprobación de trajes, y abuso de juramentos. Con un tratado de limosnas*, Navarra, Adrián de Anuers-Estella, 1563, fol. 89r.

<sup>17</sup> Fray Antonio Marqués, *op. cit.*, p. 70.

<sup>18</sup> Fray Tomás Ramón, *op. cit.*, p. 67.

hemos tomado algunas de nosotras por remedio ahorrativo de usar unos pegotes o parches pegajosos, y aplicándolos a los rostros, y tirando de golpe, quedamos rasas y lisas como fondo de mortero de piedra, que puesto que hay en Candaya mujeres que andan de casa en casa a quitar el vello y a pulir las cejas, y a hacer otros menjurjes tocantes a mujeres, nosotras las dueñas de mi señora por jamás quisimos admirtirlas, porque las más oliscan a terceras, habiendo dejado de ser primas (*Don Quijote*, II, XL, pp. 878-879).

El acierto de poner a las dueñas como mujeres barbadas está muy a tono con la misoginia de la época. Según Jiménez Patón, Teodoreto escribió:

Ser una muger barbada se tiene por cosa mostruosa y rara [...] Por las leyes de las doze tablas (como refiere Cicerón, y Plinio) se prohiuía a las mugeres que no se rapasen el vello de las mejillas con nabaja, temiendo que ocasionarían a que les naciese barba con el continuo uso. Y entre los italianos se tubo por mal agüero encontrar muger barbada como encontrando un monstruo.<sup>19</sup>

Para colmo, Sancho, cada vez que topa con una dueña, huye de ella como del diablo y no quiere que lo toquen manos de dueña con el fin de resucitar a Altisidora: “Menos cortesía; menos mudas, señora dueña —dijo Sancho—; ¡que por Dios que traéis las manos oliendo a vinagrillo!” (*Don Quijote*, II, LXIX, p. 1106), que se refiere a un compuesto que se usaba con vinagre, alcohol y esencias aromáticas para blanquear el rostro y las manos.

No sólo las dueñas barbadas son blanco de críticas por parte de Sancho, a la Torralba la describe como “una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes” y

<sup>19</sup> Bartolomé Jiménez Patón, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza, Juan de la Cuesta, 1639, fol. 36v.

cuando sale tras Lope se dice que en unas alforjas llevaba “un pedazo de espejo y otro de un peine y no sé que botecillo de mudas para la cara” (*Don Quijote*, I, XX, p. 199).

#### 4. LAS COSTUMBRES AFEMINADAS DE LOS VARONES

Cervantes critica a los afeminados en los mismos tonos que los moralistas misóginos en dos de sus *Novelas*. Cornelio, de *El amante liberal*, se describe como un “mancebo galán, atildado, de blancas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras. Y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados” (*El amante liberal*, I, p. 166). Con palabras semejantes, el moralista Marqués comparaba a los hombres afeminados con los papagayos “por la variedad de colores de vestidos, guarnecidos de telas, adornados de brocados, hechos más muelles que alfeñiques, metidos entre martas y aun entre magdalenas, degenerando con eso del ánimo y fortaleza de hombres”.<sup>20</sup> Sin embargo, los soldados vestían de muchos colores chillones y así visten el alférez Campuzano, de *El casamiento engañoso*, y Tomás Rodaja, en *El licenciado Vidriera*, cuando se embarca para Génova. En esta misma novela se critica a los poetas cuando recitan un soneto “con tono melifluo y alfeñicado” (*El licenciado Vidriera*, II, p. 124). La impostura de la voz ha sido siempre condenada por Cervantes, que a cada momento reprime a los que suben los tonos y no hablan a la llana, como le recrimina al muchacho faraute del retablo de Maese Pedro. El habla afectada era sinónimo de artificio para Cervantes: en *La Gitanilla*, por ejemplo, los gitanos ceceaban por artificio. Se dice de Preciosa que, “como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza” (*La Gitanilla*, I, p. 85).

<sup>20</sup> Fray Antonio Marqués, *op. cit.*, p. 74.

Desde Tertuliano, la vanidad de los hombres aparece como condenable, pero en el XVII parece acrecentarse esa costumbre, a juzgar por las pragmáticas que se publican. A estos hombres que acostumbraban acicalarse se les conocía como lindos o lucidos y usaban, como las damas, perfumes, postizos, copetes y rizos, que lograban con un hierro caliente; afeites, tintes capilares y bigoterías perfumadas de ámbar con las que se acostaban. Al amante de Leonisa se le nombra “el lindo de Cornelio” (*El amante liberal*, I, p. 172); Ricardo le reprocha a Leonisa “la afeitada compostura” de su galán y lo describe de una manera afeminada con rizos y ámbar, con habla afectada y cobarde, y manos que sirven más para “devanar blanco sirgo” (*El amante liberal*, I, p. 169) que para sacar la espada y rescatar a Leonisa, además de compararlo con Ganimedes, que, de acuerdo con Avalle-Arce, este copero de los dioses era sinónimo de “pusilanimidad u homosexualismo” (*El amante liberal*, I, p. 168, nota 9).

Del virote Loaysa, de *El celoso extremeño*, se dice que se preciaba de guapo y aparece ante las criadas y Leonora como un lindo digno de admiración: “Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: ‘Ay qué copete que tiene tan lindo y tan rizado’” (*El celoso extremeño*, II, p. 207). Estas características juntas: copete y rizo, eran para los misóginos señal de afeminamiento y de ramerías, y de los afeminados decía Séneca que andaban todo el tiempo “entre el peine y el espejo, untándose con licores los cabellos, atándolos de noche con fajas para que a la mañana no queden deshechos”.<sup>21</sup> Fray Luis de León, después de haber recriminado severamente a las damas afeitadas, abominaba de sus congéneres: “Que también nuestro linage sabe hazer sus embustes, sabe atusarse la barba, entresacarla, ordenar el cabello, componerle, y dar color a las canas; quitar luego que comienza a nacer el vello del cuerpo, pintarle en partes con afeytes afeminados, y en partes alisarle con poluos de cierta manera”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cit. en Fray Antonio Marqués, *op. cit.*, p. 79.

<sup>22</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, fol. 60v.



El siglo xvii, siglo de lujo y ostentación, como hemos dicho, fue también el siglo de las pragmáticas y las invectivas contra los mismos. El año de 1639, el escribano del Santo Oficio, Bartolomé Jiménez Patón escribió un *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, en el que alegaba que para conocer a los hombres envanecidos, no había más que acudir a las barberías, “que teniendo paciencia para ponerse dos oras en manos de un baruero con tan esquisita diligencia quieren ser afeitados, y gastan mas tiempo en hazerse la barua, tocarse el bigote, levantar el copete, y peinar las guedejas (quería dezir clines) ampollar los cogotes, que la más hermosa dama en componer la cabeça”.<sup>23</sup>

Ese mismo año, el 23 de abril de 1639 se promulgó un bando en el que se prohibía traer copetes, guedejas con rizos y se castigaba también a los barberos con multas, prisión y destierro de la Corte.<sup>24</sup> El afeminamiento de los hombres es criticado por el licenciado Vidriera, que detestaba a los hombres que se teñían las barbas y cuenta una anécdota en la que dos hombres, uno portugués y otro castellano, estaban riñendo, y el portugués, que tenía las barbas teñidas, dijo, asiéndoselas:

—*Por istas barbas que teño no rostro...* A lo cual acudió Vidriera: —*Ollay, home, naon digáis teño, sino tiño.* Otro traía las barbas jaspeadas y de muchas colores, culpa de la mala tinta; a quien dijo Vidriera que tenía las barbas de muladar overo. A otro que traía las barbas por mitad blancas y negras por haberse descuidado, y los cañones crecidos, le dijo que procurase de no porfiar ni reñir con nadie porque estaba aparejado a que le dijesen que mentía por la mitad de la barba (*El licenciado Vidriera*, II, p. 136).

El matrimonio desigual del viejo que se casa con una moza y las severas críticas de Cervantes, sobre todo si es arreglado por los

<sup>23</sup> Jiménez Patón, *op. cit.*, fol. 26v.

<sup>24</sup> Sempere, cit. en José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 285.

padres, no sólo aparece en *El celoso extremeño*, sino también en *El licenciado Vidriera*, quien cuenta un gracioso ejemplo de una joven discreta, que por no ir en contra de sus padres,

dio el sí de casarse con un viejo todo cano, el cual la noche antes del día del desposorio se fue, no al río Jordán, como dicen las viejas sino a la redomilla del agua fuerte y plata, con que renovó de manera su barba, que la acostó de nieve y la levantó de pez. Llegóse la hora de darse las manos, y la doncella conoció por la pinta y por la tinta la figura, y dijo a sus padres que le diesen el mismo esposo que ellos le habían mostrado, que no quería otro (*El licenciado Vidriera*, II, p. 137).

Los padres insisten en que es el mismo, pero la doncella trae incluso testigos de que a ella le dieron un marido canoso y, al final, se deshace el casamiento. Los llamados “escabechados”, es decir, los que se escabechan o tiñen las barbas, son reprobados por Cervantes también en *El coloquio de los perros*: “Ea, Gavilán amigo, salta por aquel viejo verde que tú conoces se escabecha las barbas” (*El coloquio de los perros*, III, p. 289). Tampoco escapan de su sátira los bebedores, que Cervantes califica de desgraciados “que, con alguna cosa que beban demasiada, luego se les pone el rostro como si se le hubiesen jalbegado con bermellón y almagre” (*La ilustre fregona*, III, p. 47).

El afeite como metáfora aparece en *Las dos doncellas*, donde Teodosia se queja de que dejó de ser doncella “por creerse de palabras compuestas y afeitadas de fementidos hombres” (*Las dos doncellas*, III, p. 129). Una de las metáforas clásicas del afeite es el artificio, las palabras que no son verdad son impostadas y suelen adornarse con colores retóricos o afeites.

Por último, no puedo dejar de mencionar una perla de los afeites en la primera novela ejemplar: *El curioso impertinente*, en la que, para persuadir a Lotario del necio empeño de solicitar a Camila, Anselmo le confiesa que padece la enfermedad de las mujeres “que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para

mirarse, cuanto más para comerse” (*Don Quijote*, I, XXXIII, 365). Mascar barro en el Siglo de Oro era una costumbre practicada por las damas, que llegó a convertirse en vicio y que provocaba tal opilación en el estómago que la tez se volvía pálida. Se trataba de unos búcaros o vasijas de tierra porosa que provenían de América y que, al mojarse, desprendían una agradable aroma. Se convirtió en un vicio como el del chocolate, tal y como cuenta Madame d’Aulnoy acerca de unas damas que merendaban un día en casa de la princesa y vio a varias de ellas que:

comían trozos de arcilla sigilada. Ya os he dicho que tienen una gran afición por esa tierra, que ordinariamente les causa una opilación; el estómago y el vientre se les hinchan y se ponen duros como una piedra, y se las ve amarillas como las cañas. He querido probar ese alimento tan estimado y tan poco estimable; antes comería asperón.

Si uno quiere agradecerlas, es preciso darles de esos búcaros, que llaman barros; y a menudo sus confesores no les imponen más penitencia que pasar todo un día sin comerlos. Dicen que tiene muchas propiedades, que no tolera el veneno y que cura varias enfermedades. Tengo una gran taza de esa clase que contiene una pinta; el vino no vale nada bebido en ella; pero el agua resulta excelente; parece como si hirviese en su interior [...] cuando se la deja allí un poco de tiempo, la taza se vacía sola, tan porosa es esa tierra y huele muy bien.<sup>25</sup>

De estas calas sobre la belleza y los afeites en la obra cervantina, se desprende una lucha constante entre naturaleza y artificio: las heroínas cervantinas son extremadamente hermosas por naturaleza y las mujeres infames, de mal vivir, las que engañan a los hombres, roban o se dedican a la vida prostibularia y a ejercer oficios celestinescos, las mujeres vulgares y hombrunas como la Torralba o las dueñas

<sup>25</sup> Marie Catherine d’Aulnoy, *Relación del viaje de España*, ed. de José García Mercedal, Madrid, Akal, 1986, p. 244.

barbadas son las que usan afeites, además de algunos hombres, que bien por su afeminamiento, por su disposición a la seducción de casadas o por querer llevar a cabo sus impertinentes y necias empresas son criticados por Cervantes en el mismo tono agrio de los moralistas de su época. En sus letras se hace eco de algunos de los temas que preocupaban a los misóginos: el asco que provocan los afeites, sobre todo, al sentido del olfato y al del gusto por comer barro o carbón, su asociación con la prostitución y el afeminamiento de los hombres afeitados.

## EL DISCURSO Y EL EROTISMO FEMENINO EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Tatiana Bubnova*

Universidad Nacional Autónoma de México

Ipsae mulieres haereticæ, quam procaces! Quæ  
audeant docere, contendere, exorcismus agere,  
curationes repromittere, fortasse an et tingere.

Tertull, *De Praes*, 41

La idea de la comprensión como traducción, vigente desde Bühler y Jakobson hasta Bajtín y Derrida, puede proporcionarnos una visión satisfactoria de las posiciones encontradas de los diversos investigadores —historiadores, filólogos y críticos— en torno a las fascinantemente enigmáticas obras del manco de Lepanto. Siguiendo a Walter Benjamin, las interpretaciones inherentes a la traducción aseguran la supervivencia de una obra de arte, porque “las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra [...], sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada”.<sup>1</sup> Esto pasa “[p]orque en su supervivencia [...] el original se modifica”.<sup>2</sup> Y es por eso que las lecturas se multiplican.<sup>3</sup> La historia concebida como espacio virtual de concomitancia entre sujetos, ideas y posturas ideológicas en el

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>3</sup> Una idea semejante aparece formulada en M. Bajtín: “La vida de grandes obras maestras en las épocas futuras, alejadas de las suyas... parece paradójica. En el proceso de su vida póstuma se enriquecen con nuevos significados, nuevos sentidos: como si estas obras rebasaran los límites de aquello que fueron durante su propia época” (Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskusstvo, 1975, p. 331; trad. mía).

‘gran tiempo’ remite a esta posibilidad de sobrevivencia de la literatura a través de los siglos. El consabido dialogismo no es sino esto: la capacidad de un texto de provocar en su receptor una reacción que se convierte en respuesta mediante su conversión en un texto, sea oral, escrito o de otra índole semiótica, en un acto de pensamiento o de sentimiento. El trabajo de un crítico es entonces un diálogo en el gran tiempo. Sólo hay que tenerlo bien claro: ninguna toma de posición, ninguna interpelación o comentario habrían sido posibles si se prescindiera de los eslabones precedentes del diálogo sobre las *Novelas ejemplares*.

De hecho, el aspecto bajo el cual quiero abordar las diversas facetas del erotismo femenino (y, de paso, el masculino) y del pecado inevitablemente asociado con él es el ético-histórico, para llamarlo de alguna manera, y pertenece al ámbito de la estética de la recepción en clave dialógica.

Qué pensaba Cervantes exactamente acerca de una u otra cuestión que ahora arbitrariamente definimos como temas es para nosotros un libro cerrado: nadie puede aseverar que sabe exactamente las intenciones del otro, incluso cuando este otro las declara explícitamente. La única constancia de sus posibles opiniones son los textos. ¿Cómo veía el autor de las *Novelas ejemplares* la espinosa cuestión del erotismo femenino, que tradicionalmente pertenecía a la categoría de lo ‘no decible’, por más que en torno a cuestiones amorosas giren prácticamente todas las intrigas de sus obras? El contexto en que estos temas podían surgir y exponerse es el de la relación entre el sujeto que habla y un objeto sin voz.

Habría que comenzar tal vez por un precepto paulino interpretado por los traductores de la *Biblia de Jerusalén*: “las mujeres cállense en las asambleas; que no les está permitido tomar la palabra; antes bien, estén sumisas como también la Ley lo dice” (I Cor. 14).<sup>4</sup> Prin-

<sup>4</sup> “Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui; sed subdita sint, sicut et Lex dicit”.

cipio que evolucionó a través de los siglos hacia la concepción del silencio como una de las virtudes femeninas. Sobre todo, la mujer no debía replicar: el modelo de la conducta lo proporciona *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, obra en la que de la esposa ejemplarmente se espera repetir detrás de su marido cualquier sinsentido, con tal de no contradecirle. Que a ello conduce el sentir común de la época, consta de las palabras de fray Luis de León: “Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca”.<sup>5</sup>

¿Cómo contesta Cervantes a esta realidad plasmada en máximas sagradas y clásicas? Los más de sus personajes femeninos, como por lo demás los de Shakespeare, aparecen dotados del don de la palabra y de la acción consecuente.

Las que hablan, las que sean capaces de un discurso autónomo que busca explicar al mundo y a sí mismas los principios de su conducta, lo serían también de acciones y de elección independiente de opciones que se les presenten, basadas en sus propios deseos e intereses. En Cervantes, las que hablan, así las buenas como las malas, siempre dan muestras de voluntad propia, decisión y juicio.

El erotismo como principio activo va acompañado por la habilidad discursiva;<sup>6</sup> tanto uno como otra representan acción, algo no precisamente esperado de parte de una mujer católica, tanto soltera como, aun peor, casada. Pero la palabra persuasiva puede, también, emplearse como recurso racionalizador de resistencia a la agresión masculina (como la de Leocadia en *La fuerza de la sangre*).

<sup>5</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 2006, p. 125. Consultado en: [www.biblioteca.org.ar/libros/131489.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/131489.pdf) (21.10.2013).

<sup>6</sup> Si consideramos los silencios y pausas que entreveran los discursos como parte integral del sentido, también la palabra y su ausencia han de considerarse como acción (véase Agapita Jurado Santos, “Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Anales Cervantinos*, 19 (1999), pp. 140-153).

En general, todos los personajes femeninos de las *Novelas ejemplares* pueden ser clasificados de acuerdo con este principio: las que hablan y deciden, y las que callan y otorgan.

Las figuras que inauguran y cierran el libro, los dos opuestos que en algún punto se tocan, son aquellos que, junto con otros elementos, le dan unidad al libro: la gitana Preciosa y la bruja Cañizares. El ideal de belleza e inteligencia y, lo que es más, la encarnación de la poesía y, en el extremo opuesto, una horrible bruja, imagen misma de la fealdad del pecado. Una que opta por un racionalismo cristiano en su relación amorosa imponiendo distancia entre su persona y el deseo de su pretendiente,<sup>7</sup> y otra, que se reconoce a sí misma como abiertamente mala en sus tratos, efectivos o imaginarios, con el demonio. No obstante, hemos de admitir que “[t]he figure of the witch is a kind of hyperbolic trop, the extreme case of woman’s situation in man’s society”.<sup>8</sup> En este sentido Preciosa, como ente dotado de un determinado poder, al menos sobre su persona (pero también sobre el deseo de los hombres), es potencialmente una bruja, en todo caso su condición de gitana la pone en el peligro de llegar a ser considerada como tal.

Lo que permite una analogía entre las dos es que ambas son sujetos que poseen el don de la palabra, siendo capaces de exponer su actitud ante el mundo mediante un discurso racional, analítico, persuasivo, y pleno de una convincente retórica.

Una representa un personaje original, de mujer joven y bella capaz de manejar su destino y definir cómo lo quiere mediante la palabra autosuficiente: así la concibe Cervantes. En este sentido está emparentada con la pastora Marcela (*Quijote*, I),<sup>9</sup> pero no son muchos los personajes literarios femeninos posteriores que logran reunir

<sup>7</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, p. 366.

<sup>8</sup> Carroll B. Johnson, “Of witches and bitches: Gender, marginality and discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*”, *Cervantes*, 11:2 (1991), p. 13.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, t. I.



con efectividad estas cualidades: la que las narra y explica es muchas veces una voz de autoridad, la voz masculina.

Preciosa es un ser sexuado, condición que ella conoce y pone bajo un control racional, pero no deja de asumir, mediante su discurso, que no le son ajenas las implicaciones ambivalentes de serlo.<sup>10</sup>

Lo interesante es que en todo el transcurso de la historia Preciosa pretende y logra ejercer control sobre su destino y sobre sus elecciones, pero renuncia inmediatamente a estos derechos que parecían inherentes a su ser una vez que se impone la ley patriarcal. Preciosa encuentra su verdadera identidad perdiendo la autonomía. La interpretación al uso de esta sumisión es la integración social después de pasar por la etapa —que es de hecho toda su vida anterior— de una marginación y de una vida fuera de la ley. La misma “libertad” de su conducta, directamente vinculada a su condición inherente de “bondad”, se fundamenta, paradójicamente, en su origen noble. Pero, también paradójicamente, la renuncia a su condición de gitana la libera de la tendencia hacia un destino brujeril.

La otra figura emblemática nos llega tras una larga tradición de alcahuetas y lenas clásicas y medievales: las más cercanas y de más peso provienen de la celestinesca, contando entre sus filas a las oradoras realmente extraordinarias como son Celestina y la Lozana andaluza. La primera, dentro de su experiencia vital y la práctica social recurre al “triste Plutón”, análogo del “malo”; la segunda, a pesar de no ocultar su vínculo genético con la anterior, se mueve exclusivamente dentro de la realidad pragmática y la historia concreta, recurriendo a las supersticiones de sus clientes que creen en lo sobrenatural sin compartir aparentemente estas creencias: se sitúa dentro de la tendencia de una hechicería práctica. El remanente del antiguo saber en el que se fundamentaba el poder femenino en las sociedades arcai-

<sup>10</sup> Véase Monique Joly, “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, *Cervantes*, 12:2 (1992), pp. 7-19; y Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

cas que todavía escapaban al control patriarcal administrado por el Estado y la Iglesia está desprestigiado y, lo que es peor, deslegitimado. El control que las mujeres ejercían sobre el cuerpo y sus funciones, enfermedades y deseos, está abrogado, y su antigua poseedora es ahora bruja, acusada de estar en tratos con el maligno. En *La Lozana andaluza*, el mismo “autor personaje” se encarga a destruir las ilusiones hechiceriles de su heroína.

En las *Novelas ejemplares*, entre la Cañizares y Preciosa, situadas estratégicamente al final y al principio de la colección, encontramos damas y doncellas comprometidas en historias fantásticas, escabrosas y/o patéticamente tristes con diverso grado de involucramiento erótico implícito. Isabela, la “española inglesa”, es botín de guerra al que sustituye en especie, en ausencia de la moneda contante y sonante, está inmiscuida en una difícil situación política (Márquez Villanueva atribuye a la circunstancia de la corte de Valladolid, con la presencia del embajador inglés, y a la incertidumbre del nuevo reinado británico del “casi católico” Jacobo I, una visión favorable de la reina hereje). Lo erótico explícito está ausente en los protagonistas de *La española inglesa*, aunque entre sus críticos no falta quien menciona hasta la pedofilia entre los motivos de su abducción. Leonisa, de *El amante liberal*, es protagonista de una historia de piratas en cierto modo análoga a la de Boccaccio (II, 7), que traspasada al contexto genérico de novela griega le permite a la heroína salir ilesa de todas las peripecias, no habla mucho, como tampoco actúa sino hasta el final mediante el gesto de aceptación de los méritos de Ricardo.<sup>11</sup>

La toledana Leocadia, víctima de un estupro del que tiene que sentirse responsable,<sup>12</sup> y que emblematiza la introducción del culto a

<sup>11</sup> Tatiana Bubnova, “El cronotopo del encuentro y la idea del otro en *El amante liberal*”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas (abril 1994)*, Napoli, Istituto Filologico Orientale, 1995, pp. 587-599.

<sup>12</sup> “Cierto es que los tremendos conflictos de honra familiar son, en efecto, causados por lindísimas jóvenes” (Américo Castro, *op. cit.*, p. 365). Por otra parte, entre los

aquella santa que será su patrona, tiene que asumir de conformidad la situación que la rescata social y hasta religiosamente, el casamiento con aquel que la deshonoró, pero no a todos los lectores (como por ejemplo, Márquez Villanueva, Lefere) les parece indignante o por lo menos extraña esta salida. Su violador, dentro del contexto crítico masculino (cuyas huestes aparecen integradas asimismo por mujeres, como El Saffar, que por hombres, como Castro, Casalduero, Güntert), es apenas un 'malintencionado'.

Güntert basa su interpretación en la idea de la anamnesis que organiza simétricamente los contenidos semánticos de la obra. La confianza en el poder explicativo de un concepto conduce a una *reductio ad absurdum*: el padre de Rodolfo ve la imagen de su hijo en el nieto gracias a la reminiscencia, lo mismo que el mismo Rodolfo está conminado a una violación al ver la imagen angelical de Leocadia en calidad de una reminiscencia platónica.

La propia metáfora de *La fuerza de la sangre* se ha interpretado de distintas maneras: la posición de Márquez Villanueva<sup>13</sup> es que los violadores no son piratas ni moros ni gitanos, sino los miembros de la aristocracia que raptan doncellas indefensas en las nocturnas calles de Toledo e interrumpen violentamente la siesta de una dama en su propio castillo.

Para muchos lectores, permanece contradictoria la actitud hacia la religión, que supuestamente todo lo justifica y redime. Se trata de la sangre de la Leocadia violada, la sangre de su hijo accidentado, que convoca al padre para que el hijo sea rescatado socialmente. Pero también es la sangre de la aristocracia, que ahora no la derrama en la lucha con el moro, sino que vierte la de las víctimas inocentes asaltadas en las calles nocturnas.

---

críticos no ha faltado quien supusiera un tácito consentimiento interesado de Leocadia en el momento mismo de su desgracia.

<sup>13</sup> Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 68-69.

De una manera actualizada, interesante y equilibrada pondera varias posibilidades de lectura actual Robin Lefere,<sup>14</sup> incluyendo el sentido común de una posición masculina contemporánea, interesada en aspectos sexuales, posición que logra no convertirse en machista, a diferencia de muchos críticos de las generaciones anteriores que desconocían la reserva propia de la “corrección política” de la época post feminista y no estaban acostumbrados a que les deconstruyeran su discurso paternalista tradicional. Las deslenguadas críticas actuales hablan y leen con una sospecha en la que no falta el consabido matiz de resentimiento. Están entrenadas en la práctica de *close reading* y saben, a partir de ésta, construir sus argumentos con causticidad, oportunidad y soltura.

La señora Cornelia, involucrada en una complicada historia de rivalidades políticas y hostilidades interfamiliares de las que es causa involuntaria y víctima de las circunstancias al mismo tiempo. El discurso mediante el cual ella se recomienda a sí misma ponderando su rara belleza parece propaganda de un objeto puesto a la venta: uno de los aspectos sarcásticos que el narrador introduce con sospechosa espontaneidad.

La ilustre fregona Costanza, más icono que persona, que se le presenta al lector en calidad de una visión supraterrrenal, es, sin embargo, producto de una escabrosa historia de violación, que la deja a ella en calidad de depósito, en espera una restitución del honor aleatoriamente recuperado por la intervención paterna. La sombra de una ambivalencia erótica que echa sobre su imagen cuasi religiosa el contexto discursivo para-picaresco no logra del todo oscurecerla.

En *La ilustre fregona*, la heroína, en la que la crítica (El Saffar)<sup>15</sup> se las ha ingeniado para ver una especie de doble de Preciosa, carece

<sup>14</sup> Robin Lefere, “*La fuerza de la sangre*: Historia de una lectura”, *RILCE*, 10:2 (1994), pp. 63-81.

<sup>15</sup> Ruth El Saffar, *Novel to romance. A study of Cervantes's “Novelas ejemplares”*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

del rasgo más relevante de la gitanilla: de un discurso justificador de sus elecciones. Es el personaje femenino más pasivo de todo el libro, y su presencia se reduce casi por completo al aspecto visual. Es por algo que la descripción del aparato de su aparición y el efecto de su belleza se han asociado con las imágenes religiosas: la Virgen, una santa, un ángel. Es un ser asexuado que ejerce un poder amoroso de características platónicas. Esta idealidad pura podría interpretarse como recompensa por el atractivo sensual de su madre, mismo que había sido causa del propio origen de Costanza, debido a una violación.

La madre, una “señora principal”, fue atacada en su propia casa, mientras estaba dormida. Ningún arrepentimiento se percibe en el padre de Costanza, que viene a ejercer su derecho patriarcal sobre la hija acerca de cuya existencia acaba de enterarse.

De hecho, según las convenciones de la época, la violación casi no se consideraba un delito. La misma consecuencia del embarazo era, para los teólogos, la comprobación de que el sexo fuera consensual, como ahora lo diríamos. La paradoja consiste en que la señora agredida estaba dormida pero, por lo visto, el estupro “le gustó”: gracia involuntaria de los teólogos y chiste cruel incluso del hombre contemporáneo.

La ambivalencia de la figura de la fregona fue señalada por Monique Joly, que ha estudiado la semántica sugestiva codificada en el oficio, la que echa una sombra de ambivalencia, aunque de una manera, digamos, demasiado traviesa por Cervantes, sobre su carácter asexuado.

Leonora, de *El celoso extremeño*, objeto de apropiación y de travesura de los varones que la tratan como tal: un objeto, que uno de ellos adquiere y el otro trata de utilizar a expensas del primero, prácticamente no habla ni actúa sino en la versión arreglada de 1613. No obstante, el gesto final de Leonora, que concluye el discurso de su vida para dejarla encerrada, ahora para siempre, en un convento, resulta altamente significativo por el contexto humano que permea y cierra su relación con el marido.

En general, pocas heroínas cervantinas (Preciosa, Leocadia la toledana) emiten palabra que las caracterice: la excepción corresponde a *Las dos doncellas* disfrazadas de hombres. Una es Teodosia y otra una segunda Leocadia, cuyo discurso son lamentos y justificaciones curiosas: conceden a sí mismas la gracia de un perdón por sus “atrevimientos”, por la corta edad y la falta de experiencia que tienen. El narrador de *Las dos doncellas* está muy consciente de un potencial cuestionamiento y la duda dentro de la cual se percibe la conducta, demasiado activa, de las “dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas.”<sup>16</sup>

Teodosia y Leocadia son un caso intermedio interesante. Ambas resultan ser personajes activos y dotados de discurso mediante el cual explican y justifican su acción, la de ir en persecución del amante fugitivo, que resulta ser la misma persona, situación patética si bien arquetípica. La cronotopía mixta del relato, construido de acuerdo con las convenciones más bien afines a Ariosto (sólo imaginemos este salto de Sevilla a Barcelona que emprenden, como si toda la compañía fuese llevada en alas de un grifón), convenciones curiosamente insertas en una geografía familiar nada fabulosa, permite que las mujeres se manifiesten como si fueran “Bradamante” y “Marfisa”, es decir, dentro de una luz irónica proyectada por la mención —e hibridización genérica— del contexto del poema de Ariosto. El narrador introduce un correctivo *ad hoc*: si bien limitadamente, su voluntad y su capacidad de decisión les permite moverse sin ser por ello agredidas y/o vituperadas: después de la debida penitencia (peregrinación a Montserrat y luego a Santiago), son, por así decirlo, absueltas de las posibles críticas. Una de ellas, Teodosia, la que estaba en una posición más comprometida, habiendo perdido su mejor “joya” (como habría dicho Leocadia la toledana), recupera su estatus al casarse con su desflorador. Leocadia la sevillana debe conformarse con un nuevo

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, t. 3, p. 121.

enamorado, que de hecho le es desconocido, Rafael, el hermano de su rival Teodosia. Está derrotada porque puede ser culpada por haber demostrado demasiada iniciativa con Marco Antonio, el prometido de Teodosia al que ella, Leocadia, casi estaba seduciendo. Y de hecho le va bien en el desenlace, mejor que a su tocaya toledana. La geminación de los personajes femeninos rompe su aparente simetría, porque a pesar de la ecuación funcional dos parejas-dos matrimonios, las consecuencias morales no son idénticas.

Es admirable, de hecho, cómo Cervantes delinea y resuelve un conflicto que pudo haber terminado, hipotéticamente, con mucho derramamiento de sangre, como suele resolverse en el teatro (en particular, el calderoniano) y, muchas veces, en la vida. El hermano, testigo de la confesión de Teodosia, apoya a su hermana deshonrada y después, a pesar de la evidencia del desliz de Leocadia, de la que se enamora, también le refrenda su amor, descartando cualquier asomo de los celos, tan inherentes a una situación semejante (tal vez los pospone para más tarde). Además, la solución feliz de los conflictos entre los integrantes de las dos parejas logra evitar las vendettas familiares cuyo inicio la comitiva logra presenciar y detener. Es una de estas ejemplaridades de las novelas que crean un modelo ético para resolver los enredos sexuales sin sangre.

También doña Estefanía, de *El casamiento engañoso*, posee labia suficiente para embaucar al aférez Campuzano, aunque no necesite llegar a la capacidad discursiva de Aldonza la cordobesa, tal vez gracias a la mala conciencia del seducido, cuyos sesos, como sabemos, estando en los calcañares le impiden percibir el peligro.

El placer erótico de la mujer expresado más o menos explícitamente pertenece a mujeres de baja condición: la Argüello, la Cañizares, la Cariharta y sus semejantes. Las damas hacen una referencia a este aspecto en una forma que parece demasiado grotesca a la sensibilidad de un crítico actual (Lefere): “ni él me gozó ni yo le gocé”. Pero se trata de una descriptividad bastante denotativa de la época.

Es la bruja Cañizares la que, cerrando el ciclo, hace su confesión fantasmal al perro parlante en la cual se declara pecadora porque, entre otras posibles motivaciones, es adicta, anciana como es, al sexo, que sólo el demonio puede proporcionarle. La belleza femenina que el can Berganza está capacitado para percibir le resulta engañosa (el episodio en el rastro), y no justifica su supuesta correspondencia platónica. Ofendido por la falta de estética en la presencia brujeril de la Cañizares, a la que sorprende en el trance de un “viaje”, Berganza prescinde de sus inciertas promesas de recuperar el aspecto humano y, como un buen varón que es, la traiciona poniéndola al escarmiento público y condenándola muy verosímelmente a la hoguera. La cadena de narradores interpuesta al episodio, así como el final inacabado de una promesa de seguir con el diálogo dejan toda la figura de la bruja en una bruma fantasmal impuesta por la enfermedad, el delirio, la ironía y el sabroso juego con la posibilidad de la existencia misma tanto de los perros que hablan como de las brujas diabólicas.

De esta manera, oscilando entre la solemne seriedad de la virtud y el grotesco folclórico puesto a prueba mediante el magistral ejercicio del arte de narrar, Cervantes explaya toda una gama de posibilidades y contextos en los que la mujer de la clase alta podía manifestarse como mujer hablando por sí misma con dignidad y gracia. Pero en esta categoría no entran, desde luego, ni las habitantes del patio de Monipodio, ni las estafadoras profesionales, ni las horribles brujas que hacen tratos con el demonio. En cuanto a las buenas mozas campesinas —hemos de recurrir al *Quijote*— su estatus de objeto de deseo se debe a la luz dignificadora que Dulcinea proyecta sobre la labradora del Toboso, cuyo nombre mismo, no lo olvidemos, desprestigia por definición a su portadora: “Aldonza soy sin vergüenza”,<sup>17</sup> aludiendo a otros códigos de conducta y, de paso, de aspec-

<sup>17</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, rev. de Robert Jammes y Maité Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 1530.



to externo también. De ahí que la buena oradora y luchadora por su destino Dorotea quede también marcada por la diferencia, por su erotismo activo y expuesto a la mirada pública.



## RETRATO DE VICIOS Y VIRTUDES: EL GITANO EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

*Emilio Enrique Navarro Hernández*

El Colegio de México

El objetivo de este trabajo es el análisis de la representación literaria del gitano en una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes: *La Gitanilla*. Los estudios críticos sobre esta novela se han centrado, sobre todo, en el personaje de Preciosa: Joaquín Casaldueiro en su libro ya clásico *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*,<sup>1</sup> Francisco Márquez Villanueva en su artículo "La buenaventura de Preciosa"<sup>2</sup> e Isaías Lerner en su trabajo sobre la "Marginalidad en las *Novelas ejemplares*",<sup>3</sup> entre otros más. El presente artículo será una visión de conjunto, ya que me ocuparé de los cuatro principales personajes gitanos, lo que nos permitirá contrastar las diferentes construcciones que de este personaje hace Cervantes.

Dice Juan Bautista Avallé-Arce que los primeros juicios críticos sobre toda obra de nuestra edad dorada son los preliminares de la censura. Fue precisamente una de estas lecturas coetáneas de las *Novelas ejemplares* la que me sugirió el tema de este artículo. Me refiero a la aprobación del padre Juan Bautista, que transcribo a continuación:

Por comisión del señor doctor Gutierre de Cetina [...], he visto y leído las doce *Novelas ejemplares*, compuestas por Miguel de Cervantes Saa-

<sup>1</sup> Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1962.

<sup>2</sup> Francisco Márquez Villanueva, "La buenaventura de Preciosa", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV:1-2 (1985-1986), pp. 741-768.

<sup>3</sup> Isaías Lerner, "Marginalidad en las *Novelas ejemplares* I. *La Gitanilla*", *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura*, 4:1 (1980), pp. 47-59.

vedra; y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes...<sup>4</sup>

En esta aprobación se encuentra implícita la idea de que en cada una de las *Novelas ejemplares*, si bien miramos, como diría el propio Cervantes en su “Prólogo”, encontraremos ejemplos de vicios y virtudes. De esta forma decidimos focalizar la mirada en el personaje gitano para hallar en éste dichos vicios y virtudes.

Las descripciones de las costumbres y los juicios de valor que sobre los gitanos se hacen en esta primera novela podemos situarlos en dos planos: el narrativo y el dialógico. El primero corresponde al narrador, quien ofrece la que es probablemente la visión más negativa del personaje en cuestión: “Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones”.<sup>5</sup> En este “parece” hallamos la maestría narrativa de Cervantes pues, por una parte, reproduce los estereotipos que sobre los gitanos se tienen en el siglo XVI pero, por otra parte, evita ser tajante en sus juicios de valor, lo que permite cierta ambigüedad que funcionará muy bien para pasar la censura: “Cervantes utiliza diversos artificios literarios que, dado el caso, le permitirán defender su creación aparentando querer decir otra cosa”.<sup>6</sup> En el plano dialógico encontraremos alternativamente comentarios positivos y negativos, los primeros en boca de los personajes gitanos cuando hacen su autorretrato, los segundos en personajes secundarios de los que ni el nombre conoceremos. Este meca-

<sup>4</sup> Fr. Juan Bautista, “Preliminares”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, t. 1, p. 55.

<sup>5</sup> Cito por Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, p. 73.

<sup>6</sup> Lúdivik Osterc, *La verdad sobre las “Novelas ejemplares”*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 116.

nismo literario permitirá que el lector se familiarice y se identifique más con la visión positiva de los gitanos.

En *La Gitanilla* la representación literaria del gitano es múltiple y compleja porque, por una parte, tenemos dos gitanos de nacimiento de los cuales nunca sabemos el nombre, ya que sólo son nombrados por sendos adjetivos en función de sustantivo (vieja y viejo) que aluden a su condición senil. Por otra parte, tenemos dos gitanos por adopción, jóvenes e impetuosos de quienes sí sabemos el nombre (Preciosa y Andrés Caballero). Si tomamos la dicotomía viejo-joven para agrupar a estos cuatro personajes, podremos notar con mayor facilidad que su construcción literaria obedece a funciones significativamente diferentes. Comparemos primero a los viejos. La vieja es un personaje principal en la trama y en el desenlace de la novela, pues funciona como un motivo generador por partida doble, ya que primero hurta a una niña de cuna noble para convertirla en 'gitana' y después la vuelve a su primera condición al revelar su identidad. El viejo, en cambio, sólo aparece una vez y en una función informativa; la vieja es un personaje sumamente individualizado con características psicológicas pronunciadas, como el egoísmo, mientras que el viejo es un personaje colectivo que se presenta como el portavoz del saber y la identidad de los gitanos. Otro tanto podríamos decir de los jóvenes. Mientras Preciosa ignora que es de cuna noble y, por lo tanto, no elige la condición de gitana, Andrés se sabe noble pero, en un acto volitivo, alentado por el amor, renuncia a su linaje y abraza la condición gitana.

Esta tipología que hemos establecido a partir de las funciones de los gitanos y la forma en que éstos pueden concebirse como tales, nos revela la complejidad del retrato literario del gitano porque entre el ser y el parecer se relativiza la condición moral de éste y se establece un juego dialéctico entre la nobleza de sangre que se asoma por doquier en Preciosa y Andrés Caballero y la marginalidad del medio en que ambos se mueven.

La vieja, abuela postiza de Preciosa, se nos presenta como la encarnación de dos de los vicios principales del gitano: la avaricia y la

pereza, vicios que se reflejan en su relación económica con la Gitanilla. En este sentido, y ya que hablamos de tipologías, podemos considerar a la vieja como un personaje de tipo celestinesco, ya que comparte con el personaje de Celestina el nombre, con un dejo despectivo (“vieja”), la caracterización de taimada y su posición marginal en la sociedad: Celestina, hechicera; la abuela de Preciosa, gitana. Celestina regentea el cuerpo de Elisa y Areúsa para obtener ganancias económicas, y la vieja hace otro tanto con el cuerpo, la gracia e inteligencia de las gitanas jóvenes y bellas. Pero la joya de la corona es, por supuesto, Preciosa, pues es ella quien le hace obtener mayores ganancias económicas: “Y así granizaron sobre ella [la Gitanilla], cuartos que la vieja no se daba manos a cogerlos” (*La Gitanilla*, I, p. 79). La vieja encontró en Preciosa una mina de oro que explota en todas las circunstancias posibles. Parece más interesada en la capacidad de Preciosa para procurarle ganancias que en el bienestar de la niña: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas [...]. Porque su taimada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, habían de ser felicísimos atractivos e incentivos para acrecentar su caudal” (*La Gitanilla*, I, pp. 74-75). La perdición de Celestina es su avaricia, pues cuando no quiere compartir con Sempronio y Pármeno la cadena que obtuvo de Calisto como premio de sus servicios, se desencadena su trágico final. La abuela de la Gitanilla no tiene un trágico final pero tiene el mismo gesto cuando se apodera de los 200 escudos de oro que Andrés otorga como dote a Preciosa y se niega a compartirlos con las gitanas.

Quizá el único acto virtuoso de la vieja es cuando revela la identidad de Preciosa y, por lo tanto, el crimen que cometió al haber hurtado a la pequeña, pues sabe que en esta revelación se juega la vida. Pero incluso esta revelación se plantea como la posibilidad de obtener un beneficio: “Si las buenas nuevas que os quiero dar, señores, no merecieran alcanzar en albricias el perdón de un gran pecado mío, aquí estoy para recibir el castigo que quisiéredes darme” (*La*

*Gitanilla*, I, pp. 148-149). Un cálculo perfecto por parte de la vieja, pues no sólo es perdonada por haber robado a Preciosa cuando era un bebé, sino que recibe en pago por la buena nueva la deferencia de ser considerada como abuela de Costanza de Meneses y de compartir su dicha y fortuna en la Corte: “El corregidor dijo a su mujer, y a su hija, y a la gitana vieja, que aquel caso estuviese secreto hasta que él le descubriese; y asimismo dijo a la vieja que él la perdonaba el agravio que le había hecho en hurtarle el alma, pues la recompensa de habérsela vuelto mayores albricias recibía” (*La Gitanilla*, I, p. 151). Las palabras del corregidor y padre de Preciosa refuerzan este carácter de tipo celestinesco que tiene la vieja gitana, porque a fin de cuentas la decisión de ésta de revelar la identidad de la *Gitanilla* se configura como una acción interesada en donde se obtiene un beneficio económico. Pero ya no son unas cuantas monedas lo que recibe la vieja, sino una posición social en donde no tendrá que volver a preocuparse del aspecto económico. En los libros de caballerías castellanos, que bien conocía Cervantes, los personajes secundarios que eran testigos de una batalla en la que salía vencedor Amadís o Palmerín o Lisuarte de Grecia se apresuraban para comunicar la buena nueva a los deudos de tan nobles caballeros porque sabían que podrían obtener una ganancia. Las recompensas que recibían, en muchos casos, les permitían no volver a ocuparse de su situación económica. Tal es el caso de la vieja gitana.

Preciosa es el mejor retrato de virtudes de la comunidad gitana recreada en las *Novelas ejemplares*, pero la revelación de su identidad hacia el final de la novela nos lleva a discutir cuáles de ellas tiene por su origen noble y cuáles por su educación en las costumbres de los gitanos. Propongo que sigamos el contrato de lectura que nos sugiere Cervantes al construir a Constanza de Meneses como personaje gitano durante la mayor parte de la novela. Incluso cuando se revela su identidad, hay un pequeño guiño textual que nos muestra la simpatía de Cervantes por su creación literaria: “Calla, hija Preciosa —dijo su padre—, que este nombre Preciosa quiero que se te quede, en

memoria de tu pérdida y de tu hallazgo” (*La Gitanilla*, I, p. 152). En Preciosa se revelan dos naturalezas: la fuerza de la sangre y la fuerza de la costumbre, lo que hoy llamaríamos genética y educación. Estas fuerzas se integran en el personaje por medio de una relación dialéctica que hace aflorar en su carácter la virtud a pesar de los vicios que se le imponen en el entorno gitano. La fuerza de la sangre se revela de una forma inconsciente en Preciosa, como queda de manifiesto en un diálogo que sostiene con su enamorado un poco antes de que éste se vuelva gitano:

Yo señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva. A mí ni me mueven promesas, ni me desmoronan dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas; y aunque de quince años [...], soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por mi experiencia (*La Gitanilla*, I, p. 99).

Por otra parte, Preciosa también reconoce la otra fuerza que moldea su carácter:

Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años; no hay gitano necio, ni gitana lerdia; que como el sustentar su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso, y no dejan que críe mohó en ninguna manera (*La Gitanilla*, I, p. 89).

La fuerza de la sangre funciona como un escudo que protege a Preciosa de asimilar los vicios de la vida gitana. En esta dialéctica que hemos planteado entre las dos naturalezas que conviven en Preciosa nos atrevemos a considerar que la fuerza de la sangre se va imponiendo como preludio a la revelación de su linaje. Esto lo podemos observar en dos aspectos del carácter de la Gitanilla. El primero es que, a



pesar de considerarse gitana, siempre toma distancia con respecto a algunos de los comportamientos típicos de sus compañeros. Como en el caso del oficio de bailadora y romancera:

De allí a quince días volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y con un baile nuevo, todas apercibidas de romances y de cantarillos alegres, pero todos honestos; que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás (*La Gitanilla*, I, p. 78).

Además, esta distancia no sólo es una resistencia pasiva sino activa y profundamente subversiva con los parámetros de conducta de los gitanos. Dentro de la comunidad gitana, Preciosa es un personaje libre que es capaz de cuestionar a sus correligionarios una vez que es entregada por el viejo gitano a Andrés Caballero: “Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere” (*La Gitanilla*, I, p. 121). Resuena aquí el discurso de la pastora Marcela en el *Quijote* cuando defiende su libertad de amar a quien desee y no amar a quien la desea, sin temor a la soledad.

De los cuatro personajes gitanos que elegí para este análisis de vicios y virtudes, el de Andrés es el más cuestionable desde la perspectiva de su pertenencia a la comunidad gitana. Esto por varias razones:

1) Mientras los viejos gitanos tienen toda una vida de pertenecer a su comunidad y la *Gitanilla* 15 años, Andrés no cumplirá ni siquiera los dos años de gitano que había pactado con Preciosa como condición de su amor.

2) Si los viejos son gitanos por nacimiento y la *Gitanilla* por adopción, para Andrés volverse gitano es sólo un medio para alcanzar un fin: el amor de Preciosa. Es evidente que Andrés se vuelve gitano como podría volverse algún otro personaje marginal, siempre y cuando consiguiera su objetivo: “Cuando el cielo me dispuso para quererte, Preciosa mía, determiné de hacer por ti cuanto tu voluntad

acertase a pedirme, aunque nunca cupo en mi pensamiento que me habías de pedir lo que me pides; pero pues es tu gusto que el mío al tuyo se ajuste y acomode, cuéntame por gitano...” (*La Gitanilla*, I, p. 101).

3) Don Juan de Cárcamo concibe su entrada a la comunidad gitana como una especie de representación en donde se le asigna el papel de gitano, y por eso le dice a la Gitanilla: “Mira cuando quieres que mude el traje, que yo querría que fuese luego” (*La Gitanilla*, I, p. 101).

Estas tres razones nos hacen considerar a don Juan de Cárcamo como un personaje en el que se desarrolla una tensión dramática entre lo que es y lo que aparenta. Y ya veremos cómo la fuerza de la sangre termina por desgarrar el disfraz de gitano. Como el caso de Preciosa, Andrés no será capaz de convertirse en un verdadero gitano, ya que el vicio del latrocinio, característico del gitano, está fuera de su alcance, incluso aunque él se lo proponga: “Sólo una cosa pido a estos señores y compañeros míos, y es que no me fuercen a que hurte ninguna cosa, por tiempo de un mes siquiera; porque me parece que no he de acertar a ser ladrón si antes no preceden muchas lecciones” (*La Gitanilla*, I, p. 122). Pasará el mes y Andrés seguirá sin aprender el arte de Caco, en cambio tomará la costumbre de “robar” solo, así sus compañeros de latrocinios no se darán cuenta que en realidad utiliza los recursos de su hacienda para comprar los objetos que después presentará como trofeos de sus supuestos hurtos.

Si exceptuamos el vicio del robo que Andrés nunca aprenderá de los gitanos, ¿qué vicios o qué virtudes aprende en su nueva forma de vida? ¿Qué hace que Andrés sea aceptado y celebrado por los gitanos si ya vimos que nunca termina por cuajar ese disfraz? Curiosamente son las virtudes que le vienen de su anterior condición: su porte y buen parecido embelesa a las gitanas, el caudal de dinero que reparte entre la comunidad desde que llega lo hace ser celebrado por los gitanos y, sobre todo, la preparación caballeresca de su anterior condición es lo que lo eleva al grado de leyenda: “A doquiera que llega-

ban, él se llevaba el precio y las apuestas de corredor y de saltar más que ninguno; jugaba a los bolos y a la pelota extremadamente; tiraba la barra con mucha fuerza y singular destreza...” (*La Gitanilla*, I, p. 126). Estas habilidades que muestra Andrés no son muy diferentes a las que podría mostrar en la guerra o en los torneos caballerescos.

La tensión dramática entre el personaje noble y el gitano que conviven en Andrés terminará por explotar de forma violenta, y con esto habrá una vuelta de tuerca en la novela cuando ésta se acerca a su final. Esta explosión pondrá de manifiesto que la fuerza de la sangre se impone a la costumbre, y que las virtudes del gitano Andrés son en realidad las del caballero don Juan. Cuando Andrés es apresado por el supuesto robo de unas alhajas, un individuo cometerá con él una violencia que muy caro le costará:

A fe de soldado que estoy por darle una bofetada que le derribe a mis pies. Y diciendo esto, sin más ni más, alzó la mano y le dio un bofetón tal, que le hizo volver de su embelesamiento y le hizo acordar que no era Andrés Caballero, sino don Juan y caballero. Y arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada y se la envainó en el cuerpo, dando con el muerto en tierra (*La Gitanilla*, I, p. 145).

El soldado trata a Andrés como a un gitano ladrón, pero Andrés trata al soldado como trataría a cualquiera que atentara contra su honor porque nunca dejó de ser un caballero con disfraz de gitano. Las virtudes que hemos de encontrar en su personaje son las del caballero y los vicios, ya lo vimos, nunca pudo asimilarlos de los gitanos.

Finalmente, el viejo gitano no tiene un retrato propio de vicios y virtudes, pero en su función como portavoz de la comunidad gitana vamos a analizarlo como un retrato colectivo que necesariamente tiene que funcionar a base de generalizaciones sobre el personaje literario del gitano que construye Cervantes. El viejo sólo aparece para pronunciar un discurso y vuelve a palidecer como personaje actancial

en la novela. Pero es en este discurso en donde podemos encontrar una idealización del personaje gitano que saca a relucir, junto con algunos de sus vicios, las mayores virtudes que podemos encontrar de ellos en la novela de *La Gitanilla*:

Con estas y otras leyes y estatutos nos conservamos y vivimos alegres; somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. Los montes nos ofrecen leña de balde; los árboles, frutas; las viñas, uvas; las huertas, hortalizas; las fuentes, agua; los ríos, peces, y los vedados, caza; sombra las peñas, aire fresco las queiebras, y casas las cuevas (*La Gitanilla*, I, p. 118).

Hay en esta idealización una visión positiva del gitano como poseedor de un autogobierno que nada le pide a las leyes que operan en los territorios donde se asientan. El gitano es el señor de la naturaleza, y ésta le procura todas las necesidades de alimento y cobijo. Una visión muy diferente a la que podemos encontrar en los documentos que hablan de los gitanos en España en el siglo XVII:

Salvo excepciones, no se ha visto en los gitanos más que el aspecto folklórico. Es preciso que se interesen por ellos auténticos historiadores y reconstruyan una historia de difícil reconstrucción, porque acerca de ellos casi no nos quedan más que textos legales, algunas referencias literarias y muchos folios de procesos. Nada escribieron de sí mismos; el 99 por 100 no sabían escribir, y además estaban demasiado ocupados en subsistir para meditar sobre su destino y fijar en el papel sus anhelos, sus temores, su malvivir en medio de una sociedad que les era extraña.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Antonio Domínguez Ortiz, “Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo XVII”, en Antonio Carreira, Manuel Gutiérrez Esteve y Jesús Antonio Cid Martínez (coords.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 319.

Nos atrevemos a decir que es en este discurso donde podemos encontrar la simpatía de Cervantes por el personaje gitano:

Con la primera novela de la colección, Cervantes se adentra con paso firme en un terreno casi del todo virgen. Los gitanos carecían de tradición literaria: habían llegado a Europa a mediados del siglo xv, y aparecen a lo largo del quinientos como personajes cómicos del teatro prelopesco, y de forma esporádica en la novela picaresca, terreno abonado, por tanto, para la creación exenta de lazos con la tradición literaria. Unas maneras de hacer que casaban como anillo al dedo con su propia inclinación personal. Cervantes aprovechó al máximo esas posibilidades, troquelando desde el principio un personaje cuyos lazos con los congéneres aludidos son tenues o inexistentes, y, además, se permitió el lujo —por así decirlo— de dar una o varias ‘vueltas de tuerca’: no un gitano sino una gitana, y, además, una gitana adolescente, una *gitanilla*, abre la colección de 1613. La elección no fue ingenua: el diminutivo afectivo en el título declara por donde iban las simpatías del autor.<sup>8</sup>

La voz del viejo nos recuerda la voz del Quijote cuando pronuncia el discurso de las armas y las letras o el discurso de la edad dorada, porque ambos son piezas oratorias que ensalzan un tiempo pasado o una forma de vida sumamente idealizada. Este aspecto en el discurso del viejo ya lo había notado Joaquín Casaldüero: “Correspondiendo a los discursos de la parte segunda —declaración de amor y condiciones para aceptarlo—, se pronuncian en esta parte igualmente dos discursos. Uno lo pronuncia un gitano viejo, enlazando el tema de la Edad de Oro con el del *Beatus ille*, y otro Preciosa, en respuesta al del gitano”.<sup>9</sup> Pero en el discurso del viejo gitano junto a la idealización

<sup>8</sup> Jorge García López, “Notas a su edición de la Novela de la Gitanilla”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 27.

<sup>9</sup> Joaquín Casaldüero, *op. cit.*, pp. 61-62.

se entrelaza también la descripción cruda de algunos de los vicios de la comunidad gitana:

Entre nosotros aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio, y cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo; nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos y las enterramos por las montañas y desiertos como si fueran animales nocivos: no hay pariente que las vengue, ni padres que nos pidan su muerte (*La Gitanilla*, I, p. 118).

Una primera conclusión, algo apresurada, nos llevaría a validar una visión negativa del personaje gitano en las *Novelas ejemplares*, ya que los protagonistas, aquellos gitanos que reúnen las mayores virtudes en la trama de *La Gitanilla*, resultan no ser gitanos. Preciosa y Andrés Caballero vuelven a su condición de nobleza desde diferentes niveles de apropiación de la condición gitana: el nivel inconsciente en la primera, y el nivel consciente y pragmático del segundo. Nuestros cuatro personajes gitanos quedan reducidos a la mitad, y aquellos que dejaron de serlo se llevaron consigo las virtudes. Tal desenlace nos llevaría a plantear la siguiente dicotomía: nobleza = virtudes; marginalidad = vicios.

El personaje de la vieja gitana, sin embargo, nos lleva a relativizar nuestra primera conclusión. A pesar del tipo celestinesco que nos permitía prever o desear como lectores un final trágico como el de *Celestina*, Cervantes coloca a la vieja en una posición inmejorable. La vieja no dejará de ser gitana pero a hombros de su nieta Preciosa trascenderá su condición marginal. Como en las comedias de capa y espada, al final se restablece el orden social con un matrimonio de por medio y, en este caso, el regreso del hijo pródigo por partida doble, ya que tanto Preciosa como Andrés se encontraban fuera del seno familiar y regresan ahora para recibir la bendición familiar. Sin embargo, en ese reacomodo del orden social cabe la vieja gitana que

hurtó durante 15 años la paz de un matrimonio noble. Otro tanto podríamos decir del gitano viejo, quien a través del discurso de bienvenida que ofrece a Andrés Caballero nos muestra que el gitano es un personaje libre que vive al margen de las intrigas y la hipocresía de la Corte, que tiene a la naturaleza como madre que provee y que, finalmente, no necesita de aparatos judiciales —que fácilmente corrompe el dinero— para tener un sistema de justicia expedita y funcional.

Con *La Gitanilla*, como novela y personaje, Cervantes trasciende al gitano como personaje histórico marginal y crea el personaje literario del gitano que ocupa un lugar privilegiado en sus *Novelas ejemplares*, nada menos que la primera novelita del que primero noveló en lengua española.





## LA FILIACIÓN BOCCACCIANA DE CERVANTES A LA SOMBRA DE LA CONTRARREFORMA

*Mariapia Lamberti*

Universidad Nacional Autónoma de México

Tirso de Molina fue, según nos relata la tradición literaria, el que definió a Cervantes como “nuestro español Boccaccio”. Cervantes mismo, por su parte, presumió de ser el creador en su patria del género que llamó “novela” a partir del término italiano, *novella*, que designaba la narración breve.

La tradición cuentística en Italia en la época de Cervantes ya tenía un desarrollo plurisecular. Boccaccio en el siglo xiv había llevado el género a una perfección nunca alcanzada y difícilmente igualable, que había creado escuela no sólo en Italia. De hecho, en el Renacimiento, obedeciendo al principio de la imitación, que se había aplicado a la literatura en lengua latina para devolver a la lengua de los padres el antiguo esplendor, también en lengua florentina se habían designado a dos maestros indiscutidos, que lo fueron no sólo de lengua y estilo, sino también de contenidos: Petrarca para la poesía lírica especialmente amorosa, y Boccaccio para la prosa narrativa breve.

El petrarquismo fue un movimiento poético europeo, cuyos ecos se perciben aún hoy en día; pero una notable estela dejó también Boccaccio. El *Cinquecento* en Italia ve el florecimiento de una serie de narradores que bajo el ejemplo de Boccaccio escriben “nuevas” o “novedades” —que tal es el significado del término *novella*, equivalente semánticamente al francés *faits divers*—, que a menudo relatan episodios pertenecientes al pasado y concernientes a personajes destacados, o acontecimientos dramáticos que ya se relataban a nivel popular, y que el escritor realza con su arte (desmintiendo el sentido del término, pues nada nuevo relatan, pero sí presentan al hecho co-

nocido bajo una veste nueva). Pensemos en historias como la de los amantes de Verona, narrada por Bandello (1554), el más prolífico de los seguidores de Boccaccio, que relata un acontecimiento que puede haber tenido lugar entre 1301 y 1304;<sup>1</sup> o la de Otelo, inmortalizada por Shakespeare primero y luego por Verdi, narrada (sin datos que permitan precisar una cronología) por Giovan Battista Giraldi, el “Cinthio”, en su colección de cuentos *Gli Ecatommitti* (1565), un texto que tuvo amplia difusión y repercusión en España.

Antes del Renacimiento italiano, la estela de Boccaccio se puede encontrar en Inglaterra con Chaucer: aunque éste escriba en verso y no en prosa, muchos de sus cuentos que datan en las últimas dos décadas del siglo xiv tienen la tónica de Boccaccio, especialmente en lo que concierne a la sátira del mundo eclesiástico, sumido en la progresiva degradación que desembocará en la profunda crisis del siglo xv. En Francia, a partir de las *Cent nouvelles nouvelles*, recolección efectuada entre 1464 y 1467, a lo que parece, fueron múltiples las recopilaciones o creaciones de narraciones cortas.<sup>2</sup>

Pero Boccaccio no tiene igual difusión en España. Conocido hasta finales del siglo xv como el moralista de sus últimos años, se le celebra en cuanto compilador de las memorias de las mujeres y hombres ilustres, y de la genealogía de los dioses paganos; en una palabra, el que se conoce es el Boccaccio latino, el Boccaccio “menor”. La primera traducción del *Decamerón* en castellano es de 1496,

<sup>1</sup> Bandello nos dice que la trágica historia tuvo lugar siendo Señor de Verona Bartolomeo della Scala. Éste tuvo esta dignidad precisamente entre 1301 y 1304, año de su muerte. En este último año, hospedó a Dante Alighieri; y Dante rememora en la *Comedia* la rivalidad entre las dos familias veronesas, como escandaloso ejemplo de las luchas civiles de Italia (Purg. VI, vv. 105-107), demostrando así haber sabido de estos hechos durante su estancia en Verona.

<sup>2</sup> Un estudio interesante sobre esta difusión en Francia de la tradición cuentística de derivación boccacciana se puede encontrar en Claudia Ruiz, “Bandello en Francia”, en Mariapia Lamberti, Sabina Longhitano y Fernando Ibarra (eds.), *Italia: 150 años como nación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 85-94.

precedida por pocos años por una traducción en catalán; ambas versiones, modificadas y recortadas en parte; casi seguramente ambas tienen como origen la traducción francesa de Laurent de Premierfait (ca. 1380-1418) realizada entre 1411 y 1414, pero editada en libro en 1485.

Estamos hablando de casi un siglo y medio de desconocimiento de la obra maestra de la narrativa breve medieval. La Edad Media se ha acabado, y con ella los libres debates intelectuales y la libre expresión, junto con —hablando de Italia— la libertad política. Los seguidores renacentistas de Boccaccio no tendrán ya compromiso con su ciudad, sino con el Señor de la misma, y, por ejemplo, Bandello no “enmarca” sus 240 cuentos en un ambiente que justifique su narración, como lo hacen Boccaccio y Chaucer, sino que los precede con dedicatorias destinadas a halagar y granjearse la benevolencia de los poderosos.

Solemos en Italia subrayar la distancia que tiene Shakespeare de las luchas políticas en las ciudades medievales de Italia, porque presenta la rivalidad entre Montescos y Capuletos sin explicarla. Pero hay que reconocer que ya ni siquiera Bandello tiene presente en su narración del episodio veronés estas luchas entre *partes*. Y si damos un paso atrás, el mismo Boccaccio se porta en sus narraciones en forma totalmente desapegada de la política.

Pero Boccaccio disfruta todavía de la libertad de expresión y de vida que hace resplandecer el otoño de la Edad Media. Lo demuestran sus diez personajes (siete mujeres y tres hombres, todos jóvenes y solteros, entre los 16 y los 30 años), que libremente se reúnen en la casa de campo de uno de ellos, que libremente circulan en las calles de Florencia assolada por la peste, que libremente cuentan historias de monjas, curas, grandes y pequeños de la tierra, con nombres y apellidos conocidos, buscando en esas historias entretenimiento, risas, emociones, admiración, acaso reflexión, pero nunca un *exemplum* moralizante.

Es singular que el único texto de *exempla* que se produce en Italia ve la luz cinco años después del *Decamerón* (Iacopo Passavanti,

*Specchio di vera penitenza*, compuesto entre 1354 y 1357), y más singular aún que uno de estos *exempla* repita en términos devotos y edificantes uno de los cuentos que se cuentan en las diez jornadas boccaccianas, seguramente un relato milagroso conocido popularmente, pero por Boccaccio cambiado de signo y destinado a provocar en las damas mayor condescendencia para con sus pretendientes, y no rechazo a las tentaciones de la carne como en Passavanti.<sup>3</sup> Boccaccio seguramente sabe que el trastrueque de la conocida historia milagrosa provocará risa; Passavanti en cambio representa el último estertor de una devoción basada en el terror al castigo ultramundano.

Los tiempos que se anuncian, después de un siglo, el xv, en que todavía se mezclan las libertades tradicionales con inquietudes y perspectivas nuevas, conocerá otro tipo de terror, menos ultramundano.

El contrato de alianza que la Iglesia de Roma propuso una vez terminado el Concilio de Trento (1564), a los Estados europeos que después del 1555 se habían quedado católicos, fue aceptado por la España de Felipe II después de siete años. Pero de todos modos la Inquisición fue creación de la Corona de España desde siglos anteriores, y funcionó siempre como un instrumento del poder real, que se hizo más fuerte con el absolutismo. Una gran parte de su función era la de detectar rasgos ideológicos heterodoxos en las manifestaciones intelectuales, especialmente escritas, en una época en que ya era activa la imprenta; inicialmente, se buscaban atisbos ideológicos de

<sup>3</sup> El cuento de Nastagio degli Onesti (*Decamerón*, jornada V, 8) se corresponde con el *exemplum* de Passavanti de la “caza infernal” o del carbonero de Niversa en *Specchio di vera penitenza*. La visión de un caballero infernal que persigue y destroza día tras día a una mujer es en Passavanti un escarmiento contra el adulterio, que los dos protagonistas de la visión, de la que es testigo un hombre simple, cometieron en vida; Boccaccio retoma este cuento seguramente de difusión popular para hacer que sea el mismo protagonista, joven de alta clase burguesa, el que asiste a la caza infernal. Nastagio habla con el caballero en fuego, y éste le dice que está castigando a la mujer por su renuencia a aceptar su amor. Hace Nastagio que su mujer amada y renuente asista, y ella escarmienta, sí, pero para aceptar su amor. En el Museo del Prado se contemplan tres de las cuatro tablas pintadas por Botticelli representando este cuento.

influencia morisca o judía, y después del Concilio Tridentino también se tomó en cuenta y se ahogó todo posible brote reformado.

Cervantes vivió en esta época, en este reino, centro, sí, de un imperio donde el sol no se ponía (el primer imperio realmente universal), pero donde no se hubiera podido dar ni un Boccaccio, ni su “lieta brigata”, ni sus escuchas-lectores desprejuiciados.

El “Boccaccio español” escribe novelas, es cierto, pero *a priori* novelas “ejemplares”, que cumplan, por lo menos en la dinámica esencial, las prerrogativas requeridas por la estrecha censura: ser edificantes, presentar escarmientos contra el mal e incitación al bien. Ser Boccaccio en la elegancia de la forma, pero Passavanti en los contenidos.

Dos de las novelas de Cervantes llaman la atención por las divergencias con las narraciones de Boccaccio<sup>4</sup> aun a partir de similitudes iniciales.

*El celoso extremeño* presenta una temática que encontramos en Boccaccio más de una vez: la del viejo que se casa con la joven. La novela cervantina tiene dos versiones: nos centraremos por ahora en la segunda, la “oficial”. Cervantes además crea una situación a todas luces extrema: el hombre tiene, muy bien especificados al inicio de la novela, 68 años, pues tiene 48 cuando parte rumbo a las Indias, y en ella se queda 20 antes de regresar, y regresando, según entendemos, decide casarse; pero al final de la misma dice que tiene cerca de los 80 (en la primera versión, la descartada, el hombre especifica que 77), señal de que pasan ulteriores años después de su regreso en patria, antes de que tome la decisión; y la mujer que determina sus amores,

<sup>4</sup> Sobre la relación de Cervantes con la obra de Boccaccio puede verse Emilio Alarcos García, “Cervantes y Boccaccio”, en Francisco Sánchez Castañer (ed.), *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, Valencia, Mediterráneo, 1950, t. II, pp.197-235, y el trabajo de Georges Güntert, “Cervantes lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la ‘X Giornata’ del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 680-690.

es “al parecer de edad de trece a catorce años” (*El celoso extremeño*, p. 21)<sup>5</sup> (“al parecer de hasta trece años” dice en la primera versión, p. 69). Pero el drama que se anuncia, y que el lector intuye que no puede ser más que de adulterio, no se presenta como consecuencia de esta diferencia de edad que nos llena, hoy, de repugnancia, sino que se centra inicialmente sobre el natural en extremo celoso del hombre, que lo impulsa a crear una cárcel, aunque dorada, para la esposa-niña, y un séquito de acompañantes —sirvientas y esclavas— de la misma edad.

Boccaccio apela a la ley natural que se ve violada sin perdón ni excusa si el hombre no está en grado de complacer a la mujer. En la *novella* II-10, Paganino da Monaco, corsario, le roba la esposa a Riccardo di Chinzica, y ésta se rehúsa a regresar con el marido, cuando éste, después de largas búsquedas, la localiza, porque el pirata que la tiene consigo la satisface más; empieza así la *novella* (en la traducción de Esther Benítez):

Hubo en Pisa, pues, un juez, más dotado de ingenio que de fuerza corporal, cuyo nombre fue micer Riccardo de Chinzica; era muy rico y, creyendo tal vez que podía satisfacer a una mujer con las mismas obras que a los estudios consagraba, buscó con no pequeña solicitud una esposa joven y bella, cuando debiera haber huido de una y otra cosa, de haberse sabido aconsejar a sí mismo como a los demás aconsejaba.<sup>6</sup>

La poca capacidad amatoria del juez es motivo válido y suficiente para que la esposa se niegue a regresar con él, a pesar de las aseguraciones de perdón y benevolencia; porque, como dirá la hija

<sup>5</sup> He usado la edición de la *Obra completa* cervantina en 18 tomos, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997. *El celoso extremeño* se encuentra en el tomo 9. La versión final, oficial, se encuentra en las pp. 9-64. La primera versión (versión Porras de la Cámara), en las pp. 67-98.

<sup>6</sup> Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1987, t. I, p. 191.

del príncipe Tancredi de Salerno al padre, antes de quitarse la vida (IV-1) no es, como ninguna mujer lo es, “ni de hierro ni de diamante”. Y en Boccaccio ninguna mujer es de metal o de piedra, y todo lo que se oponga a la legítima satisfacción de los impulsos amorosos es una culpa, que merece ser castigada con el engaño. Y no es todo: pensemos en Madonna Filippa (VI-7), la primera gran feminista de la historia literaria europea, que obtiene que en su ciudad se cambie el estatuto que condena a muerte el adulterio femenino, con dos poderosos argumentos: el primero es que ella nunca defraudó al marido cuando éste quiso su satisfacción; pero que al amante daba lo que al marido le sobraba, y a ella le hacía falta. El otro argumento es más contundente:

como estoy segura que sabéis, las leyes deben ser iguales para todos y hechas con el consentimiento de aquellos a quienes afectan. Y esto no ocurre con ésta, que obliga solamente a las pobrecitas mujeres, las cuales, mucho mejor que los hombres, podrían satisfacer a muchos; y amén de esto, no ya ninguna mujer le prestó consentimiento cuando se hizo, sino que ninguna fue invitada a hacerlo, por las cuales cosas puede decirse mercedamente que es una ley mala (II, p. 500).

No sabemos si es más de admirarse la sagacidad de Filippa, o la conciencia cívica de sus conciudadanos que aceptaron su argumento y cambiaron la ley.

Pero estos tiempos ya han pasado. El Filipo extremeño calcula al revés el efecto de la abismal diferencia de edad, no como crimen contra la naturaleza, sino como garantía de fidelidad: “sus pocos años pueden asegurar mis sospechas [las de los celos anticipados]; casaréme con ella, encerrarla he, y haréla a mis mañas, y no tendrá otra condición más de la que yo le enseñare; y no soy tan viejo que aún pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden” (*El celoso extremeño*, p. 23). Éstos son pensamientos del viejo encaprichado; y nos esperaríamos, los lectores de Boccaccio, que la “ejemplaridad”

del cuento se centrara sobre el castigo de la presunción del hombre y la afirmación de los derechos de la mujer. Pero la historia toma otro derrotero: la jovencita recluida no trata de sustraerse a la reclusión, es sinceramente devota a su canoso marido: “La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera” (*El celoso extremeño*, pp. 28-29). Son palabras esta vez del narrador, que considera que un matrimonio con más de 60 años de diferencia hecho con base en ricas dádivas a los padres de la niña es de verdad un “amor primero”. La protagonista no pierde jamás su naturaleza de objeto sin sentimientos ni pensamientos. Y por supuesto, no hay ningún juego de astucia y ninguna argumentación de su parte. La astucia se concentra toda en el galán, presentado como despreciable, que logra insinuarse en la casa-fortaleza, y en la representante del despreciado género de las dueñas, que para obtener las complacencias eróticas del joven, logra arrastrar hasta sus brazos a la jovencita que nunca pierde su calidad de ingenua.

Y aquí resulta para nosotros interesante, a distancia de cuatro siglos, cotejar las dos versiones de la novela. La primera en redactarse, pasó por la censura. La segunda versión tiene importantes modificaciones estilísticas; pero desde el punto de vista de la intriga, la modificación más importante es la precisión, en esta versión segunda, que la protagonista (Isabela en la versión primera, Leonora en la definitiva) sí llega a los brazos del astuto galán (en ambas versiones por las artimañas y el poder de convicción de la dueña: González en la primera versión, Marialonso en la segunda), pero allí se queda, porque no comete adulterio más allá de este abrazo: “Pero con todo eso, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y ambos dormidos” (*El celoso extremeño*, p. 58). Este párrafo falta en la primera versión, y el quedarse dormidos los dos jóve-



nes en esta primera redacción se intuye —aunque no se diga— que ha de ser por natural cansancio.

Hay un sueño así en el *Decamerón* V-4, cuando Caterina, amada y vigilada por sus ancianos padres, insiste para dormir en la terraza pretextando exceso de calor y deseo de oír cantar al ruiñeñor. Allí se une con Ricciardo, y los dos jóvenes caen rendidos en el sueño, porque el ruiñeñor había cantado varias veces durante la noche; el cuento termina amablemente, pues Ricciardo es partido conveniente y sólo ha de prometer al padre de Caterina que tiene intención de casarse con ella, para evitar la ira del señor y acaso la muerte; obtenida la promesa formal, “Micer Lizio y su mujer se marcharon, diciendo: ‘Descansad ahora, que tal vez lo necesitáis más que levantaros’” (p. 430). Quien recuerda estas páginas, mal puede interpretar un sueño tan profundo como fruto de una castidad defendida.

Regresemos a *El celoso*: en ambas versiones, la joven llega al aposento donde se esconde el pretendiente arrastrado por la dueña y con los ojos llenos de lágrimas. Y en la primera versión, antes de explicarse el narrador en comparaciones mitológicas de la búsqueda del marido sobresaltado (Vulcano persiguiendo a Venus, que no Vireno huyendo de Olimpia), sólo una frase: “No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaisa” (*El celoso extremeño*, p. 92), que nos da a entender lo necesario. Un par de párrafos después, en ambas versiones, el término “adúlteros”: “Llegóse a esto el día, y cogió a los adúlteros abrazados” (*El celoso extremeño*, p. 93), en la primera versión; y en la segunda: “Llegóse en esto el día y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus abrazos” (*El celoso extremeño*, p. 59). El término se mantiene, a pesar de que se ha afirmado tajantemente que Leonora ha mantenido intacta su virtud —y con ella la honra de su marido—. Acaso, el adjetivo “nuevos” no sea aquí empleado en el sentido corriente de “recientes” sino en el etimológico de “nunca vistos antes”, por ser efectivamente los dos jóvenes unos adúlteros castos. El término “honra” se repite varias veces en el texto, porque es uno de los elementos básicos de la sociedad en la que se desarrolla

la acción —y en la que vive el autor. Parece cobrar una fuerza igual a la moral regida por los principios religiosos, y no admitir transacción alguna.

Por lo que respecta a la consumación del adulterio, la censura tuvo su efecto, y el poeta —¿a quién más se puede aplicar el término clásico de *poietés* sino a este gran creador?— aprovecha de la remodelación forzosa para mejorar su narración, enriquecerla de detalles; uno de ellos, acorde con la intención moralizadora: la esclava Guiomar, tan mora que todavía no es completamente ladina, no sabe hablar bien (y por lo tanto da modo al escritor de ponerle en la boca aquellas frases descoyuntadas lingüísticamente que tanto le divierten, como las que caracterizan al valiente Vizcaíno en el *Quijote*), es la voz de la verdad: no se fía de los juramentos del *virote* (como se les llama a estos tipos de vividores de barrio: pues Cervantes lo denigra, para que el lector no simpatice con él, como el lector de Boccaccio al revés simpatiza con Ricciardo y con todos los astutos seductores), no se fía de la dueña, quiere quedarse la noche de la juerga a vigilar la virtud de su ama. Un personaje que en la primera versión aparece de sesgo y sin trascendencia.

Pero el final es igual en ambas versiones: si en la primera, Isabela es con toda probabilidad culpable, y el marido ve sus lágrimas y oye sus palabras de cariño como añagazas, es cierto sin embargo que se arrepiente, y entra en la más estricta orden conventual después de la muerte del viejo, en lugar de casarse con el seductor de una noche; y Leonora hace lo mismo en la segunda versión, sólo doliéndose de que por sus desmayos el esposo haya muerto sin oír cabalmente su profesión de castidad conyugal.

Los rigores contrarreformistas, impuestos por la ley, se conjugan con una perspectiva moral integrada a la vida y a la mentalidad corriente. Los celos del extremeño son sólo pretexto para describir la construcción de la fortaleza ciega en que encerrará su joven presa, no son una culpa, no son una ofensa a la naturaleza; el desliz (sea cual sea) de la jovencita no es voluntad de ella, sino fruto de las perversas

artimañas de la dueña. Ésta se encuentra entonces repentinamente cargando con toda la fuerza “ejemplar” de la narración, “ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de menos que hay que fiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas” (*El celoso extremeño*, p. 64). Menos explayada era la moraleja en la primera versión, pero sustancialmente la misma: “y todos los que oyeren este caso es razón que escarmienten de él y no se fíen de torno ni criadas, si se han de fiar de dueñas de tocas largas” (*El celoso extremeño*, p. 98).

Pero hay un elemento singular en esta narración: y es el generoso desprendimiento y liberalidad del buen Filipo a la hora de la muerte: olvidándose de sus celos, redobla la dote a la esposa para que se case con su amante de una noche, y deja bien dotados también a los suegros (que, dicho sea de paso, son los únicos que ven con desgarramiento interior el casorio desigual de la hija: pero lo aceptan y lo propician por interés).

Una de las *Novelas ejemplares* trata específicamente de un ‘amante liberal’:<sup>7</sup> esta generosidad en la renuncia de bienes o de un amor no correspondido es el tema precisamente de la última jornada del *Decamerón*. Sólo nos importa aquí subrayar unos detalles.

Boccaccio toma el espacio de nueve cuentos (el décimo de cada jornada siempre se sustrae a la temática del día, por expresa petición de Dioneo, el más gracioso y atrevido de los diez narradores) para ejemplificar diferentes formas de liberalidad: hay generosas actitudes en las dádivas monetarias, en los servicios personales, y desprendimiento en el amor, cuando las circunstancias así lo requieran: por ejemplo, en X-6, es el rey Carlos I de Anjou, ya cercano a la vejez, el que renuncia a la pasión por unas hermosas quinceañeras (sí, se prenda por ambas dos porque son idénticas, aunque se conformaría

<sup>7</sup> Junto con *La Gitanilla*, *El amante liberal* se encuentra en el tomo 6 de la edición consultada, pp.117-169.

con una), casándolas debidamente como si fueran sus hijas, venciéndose a sí mismo y avergonzándose —y esto sí es importante— de sus pensamientos.

Cervantes termina un largo y complejo relato de aventuras con la renuncia que un amante hace de la amada, por reconocer que ella le prefiere a otro; aunque su generosidad es al fin recompensada por los mutados afectos de la bellísima Leonisa de Trapani. Pero la intención primera es la narración de las aventuras complejas de los protagonistas en tierras de moros, y durante las travesías marinas. El placer de narrar destinado al placer de leer.

Las novelas de Cervantes no son las concentradas *novelle* a la italiana, sino más bien *novelas* breves, en el sentido actual que la palabra tiene en castellano. Cervantes es autor de amplias medidas, de abundantes detalles y digresiones, de multiplicidad de personajes. Lope de Vega, en la dedicatoria a Marcia Leonarda de sus *Novelas*, así se expresa: “las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es [*sic*] una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación y escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y llena de sentencias, documentos y todo lo demás que puede mostrar la prudente filosofía”.<sup>8</sup>

Cervantes se proclamó “creador” del cuento —o novela— en España: creador que no imitador. Sus novelas son de hecho composiciones ingeniosísimas: obligan a reflexión o escarmiento porque la “ejemplaridad” era requisito necesario, así como la prudente filosofía que es su sinónimo. Y no son simples ni desnudas, sino, como hemos brevemente relevado, complejas y variadas en su desarrollo, extensas en su trazado. La tradición italiana iba por sendas opuestas: el *Novellino*, la primera gran colección de cuentos, florentina y anónima de finales del siglo XIII, sintetizaba al máximo el elemento de sorpresa, curiosidad o entretenimiento, al punto que muchos de los cuentos

<sup>8</sup> Citado por Maria Grazia Profeti, “Il *Decamerone* in Spagna nei Secoli d’Oro”, en Maria Grazia Profeti (ed.), *Raccontare nel Mediterraneo*, Roma, Alinea, 2003, pp. 127-153.

contenidos en esta recolección no se extienden por más de algunas líneas: y así se puede decir de las llamadas *Floreccillas* de San Francisco, compuestas en el siglo XIV pero impresas a mediados del XV, 52 capítulos que narran episodios de la vida del santo y de sus discípulos, a menudo con suma brevedad. Passavanti sigue siendo escueto en sus narraciones; y Boccaccio acopla extensión y detallismo a las necesidades del tema tratado, que varía entonces en longitud, pero manteniendo descripciones y datos mencionados estrictamente funcionales a la narración.

Cervantes pertenece a otra época, la de las sobreabundancias barrocas; el placer de narrar —que como ya hemos dicho ha de transformarse en el placer de leer— lleva al autor a explayarse en detalles hermosos y enriquecedores, a crear digresiones narrativas que nos dan datos complementarios o antecedentes en el tiempo de vida de los personajes; los que son protagonistas se quedan tales, pero hay un interés minucioso también hacia los que son colaterales a la narración principal.

Por estas características insoslayables Cervantes se declaró “creador” de la *novella* en su lengua, y en este sentido creador es verdaderamente el Boccaccio español.



## CERVANTES, LECTOR DE NARRACIONES BREVES, Y LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Karla Xiomara Luna Mariscal*

El Colegio de México

Como ya señalara Jean Michel Laspéras, “una larga y rica tradición crítica ha revelado la impronta de obras magnas de la literatura en la escritura de las *Novelas ejemplares*”.<sup>1</sup> La amplitud del espectro abarca tanto géneros poéticos consagrados, como textos de carácter legal, religioso, o incluso manuales de agricultura.<sup>2</sup> Pocos son, sin embargo, dentro de los múltiples estudios sobre las lecturas cervantinas presentes en las *Novelas ejemplares*, los que se han ocupado de algunos de los textos que más tarde serían delimitados por Víctor Infantes y Nieves Baranda como el “género editorial” de las “historias caballerescas breves”.<sup>3</sup> Georges Cirot, en 1929, destacó el influjo en *El*

<sup>1</sup> Jean Michel Laspéras, “Cervantes lector en las *Novelas ejemplares*”, *Bulletin Hispanique*, 100:2 (1998), p. 411.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124 [después en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, t. 1 pp. 467-474]; “La narración caballerescas breve”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-182; “El *género editorial* de la narrativa caballerescas breve”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 127-132; “La tipología de las formas editoriales”, en Víctor Infantes y François Botrel (coords.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 39-49; Nieves Baranda y María Carmen Marín Pina, “La literatura caballerescas. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves”, *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 271-294; y Nieves Baranda, “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la*

*celoso extremeño* de *La historia de Flores y Blancaflor*.<sup>4</sup> Aunque esta influencia se da principalmente a través del *Filocolo* de Boccaccio,<sup>5</sup> Cirot no descarta que Cervantes haya podido conocer las dos versio-

---

*literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191; “La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 159-178; y “Las historias caballerescas breves”, *Anthropos. Literatura popular*, 166-167 (1995), pp. 47-50. Fundamentales son también los trabajos de José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000; *De los libros de caballerías manuscritos al “Quijote”*, Madrid, Sial, 2004; “El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?”, *Tirant: Bulletí informatiu i bibliogràfic*, 4 (2001), sin paginación; y, de Juan Manuel Cacho Bleuca, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, pp. 35-55. Para los numerosos estudios que estos autores han dedicado al género caballeresco breve remito a *Clarisel. Bases de datos bibliográficas*. [clarisel.unizar.es.]

<sup>4</sup> Georges Cirot, “*El celoso extremeño* et l’*Histoire de Floire et Blanceflor*”, *Bulletin Hispanique*, 31:2 (1929), pp. 138-143; “Gloses sur les ‘maris jaloux’ de Cervantes”, *Bulletin Hispanique*, 31:1 (1929), pp. 1-74; y “Encore les ‘maris jaloux’ de Cervantes”, *Bulletin Hispanique*, 31:4 (1929), pp. 339-346. Cirot sigue la edición que hizo Adolfo Bonilla y San Martín para la colección “Clásicos de la Literatura Española” (*La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916), que reproduce un ejemplar en cuanto que perteneció a la misma edición que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de la Sorbona (R XVI 879<sup>2</sup>), salida de las prensas de Cromberger y que Nieves Baranda y Víctor Infantes fecharon hacia 1532 (*Narrativa popular de la Edad Media. “La Doncella Teodor”, “Flores y Blancaflor”, “París y Viana”*, Madrid, Akal, 1995, p. 48). Sin embargo, existieron ediciones anteriores; se sabe de una edición de Alcalá, de 1512, de Arnao Guillén de Brocar, en folio, no conservada (Nieves Baranda, “Las historias caballerescas breves”, art. cit., p. 280; y “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve”, art. cit., p. 186); y otra de Cromberger, fechada hacia 1524, conservada en la *Biblioteca Nazionale Marciana* de Venecia (*rari* 539); se trata del impreso más antiguo conservado y es el que editan Baranda e Infantes en su *Narrativa popular de la Edad Media* y Baranda en sus *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995.

<sup>5</sup> Que, en palabras de Cirot, “comme on sait et comme l’expose longuement l’éditeur des deux poèmes français [se refiere a la edición de M. Édélestand Du Méril de *Floire et Blanceflor*], reproduit l’histoire de Floire et de Blanceflor avec des variantes et surtout d’insupportables longueurs”, “*El celoso extremeño* et l’*Histoire de Floire et de Blanceflor*”, art. cit., p. 138.



nes francesas del poema de *Floire et Blancheflor* “par l’une des éditions espagnoles de cette histoire, comme par le *Filocolo*, et aussi [...] par la voie orale”.<sup>6</sup> También Alban K. Forcione aceptó el *Flores y Blancaflor* como fuente probable, entre otras, de la novela de Cervantes.<sup>7</sup> Salvo estas noticias, ninguna mención más al corpus caballeresco breve, bien que todavía en *El celoso extremeño* aparece una referencia —en el juramento irónico con el que Loaysa engaña a las cuidadoras de la joven esposa de Carrizales— a *La historia del Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia* (Sevilla, 1525),<sup>8</sup> otra novelita perteneciente al género antes mencionado. Sabemos que esta narrativa caballeresca breve, compuesta por alrededor de unos 20 títulos,<sup>9</sup> alcanzó sólo entre los años 1492 y 1600 cerca de 200 ediciones, sin tener en cuenta los testimonios manuscritos medievales.<sup>10</sup> Por mencionar sólo unos datos

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>7</sup> Alban K. Forcione, *Cervantes and the humanist vision. A study of four “Exemplary Novels”*, New Jersey, Princeton University Press, 1982, p. 68.

<sup>8</sup> En nota a su edición de las *Novelas Ejemplares*, Jorge García López (Barcelona, Crítica, 2001) señalaba este juramento como una alusión a *La historia del Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia* (Sevilla, 1525), p. 355, n. 218.

<sup>9</sup> *Corónica del Çid Ruy Díaz, Historia de Enrique fijo de doña Oliva, La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe, Libro del conde Partinuplés, Historia de la reina Sebilla, La crónica del noble caballero el conde Fernán Gonçales, La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, Libro del rey Canamor, La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor, La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de la linda Magalona, La Poncella de Francia, Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia, Historia del cavallero Clamades, La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana, Crónica del Rey Guillermo, Ystoria del noble Vespesiano, La Historia de Apolonio, Historia de la donzella Teodor, La Historia del Abad don Juan de Montemayor.*

<sup>10</sup> Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas-Castalia-Fundación Duques de Soria, 2000, t. 3, p. 649; y en “La narración caballeresca breve”: “Nos encontramos ante un conjunto de más de 500 ediciones de unos 20 textos repartidas a lo largo de

significativos, y sin contar las numerosas ediciones del siglo XVI, la *Historia de Carlomagno* se editó 19 veces en el siglo XVII, *Clamades y Clarmanda*, seis; cuatro *Flores y Blancaflor*, dos de ellas en 1604; *La linda Magalona*, en 7 ocasiones; *Oliveros de Castilla* dos ediciones en 1604; *Partinuplés*, tres; y *Roberto el Diablo* hasta 11 impresiones. La mayor parte, concentradas en los primeros años de este siglo XVII.<sup>11</sup>

Si bien la disponibilidad no implica necesariamente la lectura, otros indicios, esta vez esparcidos en el discurso de los dos *Quijotes* (I, 49 y II, 41), pueden contribuir a esbozar la figura de Cervantes como lector de estas historias. Me refiero, en primer lugar, al conocido episodio de Clavileño y las indicaciones que el mismo don Quijote proporciona sobre su modelo literario, la *Historia del esforzado caballero Pierres de Provenza y de la hermosa Magalona*. Como ya observara la crítica a partir de Ferdinand Wolf<sup>12</sup> y de Rodolfo Schevill,<sup>13</sup> don Quijote (que no Cervantes) confunde a Pierres con Clamades y a Clarmonda con Magalona: “Los dos textos [...] eran contemporáneos, pero sólo *Clamades* contiene el episodio del caballo de madera, en que el héroe cabalga, con su amada detrás”.<sup>14</sup> Acertadamente Schevill subrayó lo poco que esto preocuparía a Cervantes, a quien “le podían venir a la memoria muchos cuentos de dos amantes

---

los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX”, p. 170. Véase también Nieves Baranda, “Compendio bibliográfico”.

<sup>11</sup> Nieves Baranda, “Compendio bibliográfico”; la “Introducción” a su edición de las *Historias caballerescas del siglo XVI*; y con Víctor Infantes, el “Estudio preliminar”, de *Narrativa popular de la Edad Media*.

<sup>12</sup> Ferdinand Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalalliteratur*, Berlin, A. Asher, 1859, pp. 98-139. [Trad. esp.: *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, trad. del alemán por Miguel de Unamuno, Madrid, Casa Santo Domingo, 1895, pp. 110-160.]

<sup>13</sup> Rodolfo Schevill, “El episodio de Clavileño”, *Estudios eruditos ‘in memoriam’ de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Universidad Central, 1927, t. I, pp. 115-125.

<sup>14</sup> Bernard Darbord, “El ‘caballo de ébano’ y su descendencia en España”, en María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación Euroárabe, 2006, p. 55.

que, estorbados en sus amores, buscan juntos en la huida la solución de sus deseos”;<sup>15</sup> y Bernard Darbord, centrado ya en el personaje de Quijote como lector, explica esta confusión como algo natural en los numerosos recuerdos de lector de libros de caballerías que era el Quijote.<sup>16</sup> En uno de los últimos estudios sobre el tema de Clavileño, Antonia Martínez Pérez se decantaba por una confusión querida por Cervantes, aunque matizaba cómo la intensa y casi conjunta circulación que en la España de los siglos XVI e inicios del XVII tuvieron las historias de *Lanzarote*, *Tristán*, *Carlomagno*, *Oliveros*, *Partinuplés*, *Melusina*, *Paris*, *Magalona* y *Clamades*, pudo facilitar un traspaso de los distintos elementos;<sup>17</sup> sugería además la reimpresión castellana del *Clamades* de 1565 como aquella que con más probabilidad manejaría Cervantes.<sup>18</sup> Daniel Eisenberg, sin embargo, aventuró para esta confusión una explicación de tipo bibliográfico:

cabe la hipótesis de que lo que poseía Cervantes era un tomo en que se encuadernaron juntos estos textos breves, que correspondería perfectamente a las ed. de Burgos, Phelippe de Junta, 1562 (la ed. descrita, en base a Simón Díaz); apoya esta tesis el hecho de que Juan de Junta publicara anteriormente (1558) en Burgos la última ed. de otro texto breve que Cervantes menciona, *Enrique fi de Oliva* [... el libro “donde se cuenta los hechos del conde Tomillas” (*Don Quijote*, I, 16)], y también en 1558, los “herederos de Juan de Junta” la ed. de *Tablante de Ricamonte* [que se menciona en *Don Quijote*, I, 16 y 20].<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Schevill, art. cit., p. 116.

<sup>16</sup> Darbord, art. cit., p. 54.

<sup>17</sup> Antonia Martínez Pérez, “Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomadés* a *Don Quijote*)”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 53, n. 25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>19</sup> Daniel Eisenberg, “La Biblioteca de Cervantes”, *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, t. II, p. 282. Véase también su “Versión

En su estudio sobre la biblioteca de Cervantes, Eisenberg menciona además, siempre en relación con el *Quijote*, la *Historia del emperador Carlomagno*, la *Historia del Henrique hijo de doña Oliva*, *La crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte e de Jofre*, y la *Crónica del noble caballero Guarino Mezquino*.<sup>20</sup> Ahora bien, si he traído a colación estos datos es porque me interesa establecer dos hechos significativos para el tema que me ocupa, el primero de ellos, atañe a una constatación: Cervantes conocía, había leído, utilizaba como referentes literarios y disponía en el mercado editorial a su alcance de numerosas ediciones pertenecientes al género caballeresco breve. El segundo atañe a un problema terminológico y crítico; más allá de las discusiones en torno a la confusión querida o no por Cervantes en el episodio de Clavileño, lo que queda patente en ellas es que incluso después de la larga trayectoria crítica que permitió diferenciar a las historias caballerescas breves de los libros de caballerías, se sigue incluyendo a estos textos breves, cuando de fuentes cervantinas se trata, indiferenciadamente en ellos.<sup>21</sup> Pese a que, en sus “Apuntes para una historia de lo novelesco”, François Lopez afirmara que tras las investigaciones de Baranda e Infantes “no se le ocurre ya a nadie confundir esta narrativa breve con los libros de caballerías, error de bulto que denunció hace mucho Maxime Chevalier”,<sup>22</sup> y que “hacía imposible el recuento de las ediciones alcanzadas por

---

preliminar de 2002”, disponible en <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg> de “La Biblioteca de Cervantes: una reconstrucción”, entrada 48.

<sup>20</sup> “La Biblioteca de Cervantes”, entradas 33, 45, 61, 83, 151, 177; y “Versión preliminar de 2002”, entradas 34, 48, 86, 156, 183.

<sup>21</sup> En los estudios que la crítica ha dedicado al estudio de las fuentes de la obra de Cervantes (particularmente del *Quijote*) y, en menor medida, en algunas de las ediciones anotadas de su obra, las menciones a *Clamades*, *Pierres y Magalona*, *Carlomagno y los doce pares*, *Enrique fi de Oliva*, *Tablante de Ricamente* y con algún pormenor crítico, *Guarino Mezquino* se incluyen dentro del corpus de los libros de caballerías o del más genérico “ficción caballerisca”.

<sup>22</sup> François Lopez, “Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco”, *Bulletin Hispanique*, 100:2 (1998), p. 502.

estos últimos”.<sup>23</sup> Error de bulto, notémoslo, que no cometió Cervantes, ni don Quijote, pues las referencias antes citadas pertenecen al mismo modelo narrativo, *Flores y Blancaflor*, la *Historia de Carlomagno*, *Magalona* y *Clamades*.

El error terminológico, sin embargo, más allá de las consecuencias que afectan al recuento editorial, se convierte en un error epistemológico de consecuencias más graves cuando se refiere al estudio de la tradición de la novela. Pues ¿qué pasaría si, como lleva más de una década intentando hacer Aurelio González, llamáramos a estas historias “novelas”?, tal y como en algún momento sugiriera Baranda en relación con ellas:

desearía que se planteara nuevamente un debate crítico sobre la denominación del género narrativo de ficción en la Edad Media y el Renacimiento, pues para la literatura española he oído (que no leído) romper lanzas en favor del término *novela*, que ciertamente desharía mucho entuerto y dificultad.<sup>24</sup>

Porque hablar de las historias caballerescas breves como novelas caballerescas breves remite ya inmediatamente a dos horizontes genéricos aludidos en su constitución, por oposición y por semejanza, que se difuminan cuando nos referimos a ellas con los términos políticamente correctos de *narraciones*, o de *prosa de ficción caballeresca*: la novela corta, por un lado, y el *roman*, por otro. Los peligros, o mejor dicho, problemas que esta cercanía con el término *novela corta* sugiere esta denominación ya fueron intuidos por François Lopez, quien en un rápido intento por especificar la naturaleza genérica de estas obras precisa rápidamente: “que no son novelas cortas sino novelitas, *romans*”.<sup>25</sup> Sin embargo, el *romance* se opone tradicional-

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> “La literatura caballeresca. Estado de la cuestión”, art. cit., p. 275.

<sup>25</sup> “Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco”, art. cit., p. 502.

mente al género de la novela corta no sólo por una cuestión de representación de la realidad, como género de ficción idealista frente al ‘realista’ (entre otros elementos),<sup>26</sup> sino también por el de su longitud. La “brevedad” plantea entonces un dilema, porque si bien es cierto que, como recuerda Carlos García Gual, “no es la extensión lo que distingue el ‘roman’ de la ‘nouvelle’, sino otros rasgos más firmes”, también lo es que *a*) “en general las ‘nouvelles’ suelen ser más cortas que los ‘romans’”,<sup>27</sup> y que *b*) es precisamente este rasgo la peculiaridad más inmediata de su oposición:

La diferente extensión entre uno y otro tipo de relatos es la característica más evidente de su oposición. De ser la única distinción entre uno y otro podría pasarse de una novela corta a una novela por un proceso de amplificación de una misma trama, o viceversa, de una novela a una novela corta al abreviar el texto. Sin embargo, la mayor o menor

<sup>26</sup> Señalados, con una concisión y claridad aún no superadas, por Carlos García Gual: “mientras la novela romántica es esencialmente un relato sentimental que trata de emocionar al lector, llevándole a una identificación con los protagonistas, héroes sufrientes y nobles, la novela corta trata de intrigar y distraer, buscando la novedad y la sorpresa. Por eso la novela corta tiene un final siempre inesperado y toda su construcción tiende hacia ese golpe de efecto, mientras que la novela cultiva el ‘happy end’, esperado y convencional. El idealismo sentimental de ésta dista mucho del realismo y del humor del relato breve, y ese tono divergente supone una diferente relación con el público lector. Finalmente, los orígenes y la vigencia de uno y otro tipo de relatos son muy diversos. La novela breve es mucho más ubicua y más antigua que la ficción romántica, mientras que ésta tiene una autonomía que es distinta de la de las novelas breves, que fácilmente se insertan en otro tipo de relatos más amplios”, “Introducción”, en *Calímaco y Crisóroo*, ed. de Carlos García Gual, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 21. Tema que había desarrollado anteriormente en “Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina”, *Faventia*, 1:2 (1979), pp. 135-154; y *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972; véase también su *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990; y “Cuestiones de poética”, en Reinhard Huamán Mori (ed.), *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, Lima, Ginebra Magnolia, 2007, pp. 41-50.

<sup>27</sup> Carlos García Gual, “Introducción” a su edición de *Calímaco y Crisóroo*, *op. cit.*, p. 20.

extensión es reflejo de una característica interior fundamental del tipo de relato.<sup>28</sup>

¿Qué supone entonces, en el caso de nuestras *novelitas*, retomando la cita de François Lopez, hablar de una tradición del *roman* breve? Ya Jesús Rodríguez Velasco, en su aportación al estudio de estos textos, se había cuestionado sobre la importancia que los criterios de extensión tenían en la delimitación del género caballeresco breve, y que ponía en relación con los “libros” de caballerías y con el *roman* artúrico,

Estas obras conviven con otras narraciones caballerescas cuya lectura está necesariamente asociada a largas jornadas de claro en claro, libros que requieren un disfrute lento [...] De manera paralela, nuestras obras son de un consumo rápido e intenso, cuyas características narrativas no necesitan ni de demasiado tiempo ni de demasiada atención. No podemos olvidar que las narraciones caballerescas breves tienen su origen último en las lecturas públicas en el seno de la corte. Los viejos *romans* que se leían en las cortes de la Champagne son unos minutos, a lo sumo unas horas de intensa delectación [...] La brevedad es el origen mismo de la narración caballeresca [...] De hecho, la *abbreviatio* parece un elemento constitutivo de la narrativa caballeresca breve, y, en cierto modo, definitorio de la misma. En diversos grados, la *abbreviatio*, tanto si es procedimiento retórico sujeto a reglas reconocibles como si es un sistema de selección y omisión practicado sobre la fuente de la narración concreta, es uno de los aspectos que diferencian a ésta del libro de caballerías, que es, más bien, un proceso de *amplificatio*.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Carlos García Gual, “Relaciones entre la novela corta y la novela”, art. cit., p. 144.

<sup>29</sup> Jesús Rodríguez Velasco, “Las narraciones caballerescas breves de origen románico”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 136-137 y 139.

La brevedad, que deviene así definitoria del género, condiciona las características esenciales de esta narrativa, no sólo en cuanto a su estilo, sino también en cuanto a su estructura y contenido. Pues los modos de abreviación, según los explicita Rodríguez Velasco<sup>30</sup> —a) abreviación de los caracteres ideológicos gracias a la remisión a un ciclo o materia, b) abreviación de los caracteres personales y heroicos gracias a la remisión a una tradición, c) inundación del mundo narrativo a través de la ideología caballeresca, y d) reducción de los submundos narrativos— conforman las características esenciales de su constitución genérica.<sup>31</sup> Ahora bien, si la ‘brevedad’ de estas *novelitas* es consustancial al modelo narrativo que conforman, ¿por qué entonces no se toman en cuenta, bien por oposición, bien por inclusión, bien simplemente como tradición novelesca, en el corpus de las formas breves que normalmente se contemplan para el estudio de las *Ejemplares*? Pese a las dificultades que supone fijar los límites de la brevedad, creo que se trata en este caso más de un problema denominativo del modelo narrativo al que pertenecen. En la realidad, los límites y las dimensiones de lo ‘breve’ son siempre menos fácilmente apropiables que en la teoría, pues textos de extensión muy diferente parecen inscribirse igualmente dentro de la forma breve. Y, fuera del caso en la que ésta es evidente (el epigrama, la máxima, quizá la fábula), la brevedad parece evaluarse, como hemos visto, por una comparación. Como Philippe Baron y Anne Mantero nos recuerdan, una obra es juzgada breve por oposición con otra mucho más larga del mismo género o de un género vecino: “En cette mesure, l’interrogation sur le bref croise nécessairement le domaine de l’intertextualité ou de l’architextualité, et elle revient à mettre en évidence les notions de rythme narratif, de procédure d’explicitación, ou encore

<sup>30</sup> Pues, como señala, “mientras no delimitemos, como pensamos hacer, los modos de abreviación, decir que la narrativa caballeresca breve se basa en sistemas de abreviación es como hacer una profecía de Pero Grullo”, *ibid.*, p. 139.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 155-156.



les options de la digression, de la pause lyrique”.<sup>32</sup> Todas estas posibilidades comparativas y críticas se pierden cuando olvidamos que el corpus de las caballerescas que nos ocupa es también *narrativa breve*, novela breve. Quizás se deba a este factor denominativo el que no sean consideradas en el panorama de Krömer sobre las formas de la narración breve.<sup>33</sup> No me refiero, evidentemente, a su análisis de la tradición de la ficción ‘realista’ del *novellino* o de Boccaccio, sino al otro género en relación y por oposición al cual también se construye la novela corta: el *roman*. El único género idealista breve de tradición medieval que incluye Krömer es el *lai*, y ya de ‘tradición humanista’ pasa revista brevemente, bajo el rótulo de “cuento novelado” a la *Historia de dos amantes: Eurialo y Lucrecia* de Eneas Silvio Piccolomini.<sup>34</sup> Quizá no sea ocioso volver a recordar las advertencias de Deyermond sobre las consecuencias que la denominación genérica tiene en un corpus determinado (desatención crítica y distorsión de la historia literaria).<sup>35</sup> Esta inconformidad terminológica es lo que parece latir también en la indagación de Javier Gómez-Montero sobre el género de *El Patrañuelo*:

¿Debemos considerar, por tanto, que la novela corta no existió en España antes de Cervantes más que intercalada en novelas pastoriles —y de caballerías, habría que añadir—y que hemos de limitar las formas de narración breve al *exemplo*, al cuentecillo tradicional, al cuento paremiológico y al cuento folklórico-popular en su expresión literaria?<sup>36</sup>

<sup>32</sup> En el prólogo a *Bagatelles pur l'éternité. L'art du bref en littérature*, textes réunis par Philippe Baron et Anne Mantero, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 8.

<sup>33</sup> Véase Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 86-92.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 47-64 y 134-137.

<sup>35</sup> Alan Deyermond “The lost genre of Medieval Spanish literature”, *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 231-259.

<sup>36</sup> Javier Gómez-Montero, “¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas de narración breve en el siglo XVI español”, *Iberoromania*, 33 (1991), pp. 74-100.

El género editorial de las caballerescas breves ejemplifica muy bien, hasta antes de la delimitación hecha por Infantes y Baranda, todas las consecuencias de los problemas denominativos anotados por Deyermond. Dos rótulos clasificatorios del largo y doloroso recorrido crítico que permitió diferenciarlos de los libros de caballerías dan cuenta de ello: el término de “Extravagantes” y el de “Novelas de aventuras que no pueden agruparse con las anteriores”.<sup>37</sup> Ambos marbetes, igualmente inquietantes, revelan los problemas de identidad como género que estas novelitas han tenido y su pasado oscuro, relacionado en muchas ocasiones con las narraciones de tipo tradicional.

Hechas estas precisiones podemos señalar algunos criterios por los cuales creo que, como género, deben ser tenidas en cuenta como una de las muchas tradiciones literarias de las que pudieron alimentarse las *Novelas ejemplares*. Significativamente, y aunque tardío, uno de los testimonios de la *Historia de Flores y Blancaflor* que cita Adolfo Bonilla y San Martín, ya como libro de cordel, va encuadrado

con otros pliegos de cordel que contienen las historias de San Amaro, del Conde Partinuples, de las Tierras de los Enanos, de La española inglesa (sacada de las *Novelas ejemplares* de Cervantes), de Ricardo y Leonisa (sacada de la misma fuente), de Roberto el Diablo, del Cid Campeador y de Bernardo del Carpio.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> El primer término fue utilizado por Adolfo Bonilla y San Martín (*Libros de caballerías*, Madrid, Bailly-Baillière, 1908); el segundo, por Pedro Bohigas (“La novela caballerisca, sentimental y de aventuras”, en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1953, t. 2, pp. 187-236).

<sup>38</sup> En las “Notas bibliográficas” a su edición de *La Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *op. cit.*, p. 211.

## I. CRITERIOS SOBRE EL GÉNERO

Pese a los reparos críticos que toda generalización implica, especialmente después de los estudios de Lucía Megías sobre la evolución del género de los libros de caballerías,<sup>39</sup> tradicionalmente se ha considerado a éste dentro del paradigma de los “géneros idealistas”, en el que se incluye también a la novela pastoril. Los dos modelos idealistas tenidos en cuenta por la crítica cuando de Cervantes lector y las *Novelas ejemplares* se habla. Pero frente a los libros de caballerías, el corpus caballeresco breve presenta unas marcadas características diferenciales que destacaré a continuación, siempre teniendo en cuenta su pertinencia como referente comparativo frente a la poética de las *Novelas ejemplares*.<sup>40</sup>

El corpus caballeresco breve, cuyas obras presentan una gran variedad temática, argumental y estructural, es un exponente privilegiado de la más pura ficción narrativa medieval, en muchos casos del género *romance* y de la ficción idealista. Por otra parte, su brevedad característica hace que la narración, por condensada e intensa, tenga un relieve poco habitual en estas obras, en las que pareciera que todo se pone al servicio del triunfo de la acción. Como sabemos, la crítica cervantina ha oscilado sobre la valoración de los esquemas de ficción idealistas y realistas en la trayectoria creativa de Cervantes. Por un lado, estaría la consideración de la trayectoria que describe la narrativa cervantina desde *La Galatea* hasta el *Quijote*, pasando por las *Novelas ejemplares*, como un progreso del desgastado romance a la nueva fórmula narrativa en la que se gestará la novela moderna. Pero, por otro lado, la redacción del *Persiles* en los últimos años de

<sup>39</sup> Véase, entre otros, José Manuel Lucía Megías, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, *Artifara: Revista de Lengua y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 2 (2003), pp. 1-17.

<sup>40</sup> Y siempre para valorar en mayor medida la creación cervantina.

vida de Cervantes y su propósito de escribir una continuación de *La Galatea*, desmienten esa “linealidad” que llevaría del *romance* a la novela. De ahí quienes sostienen la existencia de un proceso inverso, “que obligaría a leer la trayectoria narrativa cervantina en el marco de una evolución que, contra lo que es el signo de la historia del género, vendría marcada por el regreso al *romance* desde la novela”.<sup>41</sup> Y quienes, como Sobejano, consideran más verosímil la teoría de la coexistencia de la novela y romance en el espíritu de Cervantes;<sup>42</sup> o Javier Blasco, para quien “la ‘novela’ cervantina es algo más que una fórmula narrativa que se ofrece como alternativa a las agotadas formas del *romance*: necesita del *romance*”.<sup>43</sup>

El nacimiento de la novela tiene lugar cuando alguien como Cervantes pone a dialogar el universo del *romance* con el de la novela [...], creando con ello un escenario privilegiado para estudiar las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los universos —tan distintos— de uno y otro género.<sup>44</sup>

No podemos olvidar, por otra parte, que la oposición entre novela y *romance* remite a una polémica que no era la del tiempo de Cervantes, proyectada más bien en su relación con la historia y con la fábula poética, dentro de la cual se verá en la épica, como ha señalado Aurora Egido, una salida para la ficción narrativa.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Javier Blasco, “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Crítica, 2001, pp. xi-xii.

<sup>42</sup> Gonzalo Sobejano, “Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75.

<sup>43</sup> “Estudio preliminar”, p. xiii. Y recordando la afirmación de Edward C. Riley: “la ‘novela moderna’ [...] nace de la crisis del *romance*, pero nace en el seno del *romance* y de sus mismos materiales, cuando sobre ellos un autor decide proyectar la visión que de la realidad han venido a poner en escena los nuevos tiempos”, *ibid.*, p. xii.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. xii.

<sup>45</sup> Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre “La Galatea”, el “Quijote” y el “Persiles”)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

Ahora bien, los *romances* que constituyen varias obras del corpus caballeresco breve presentan —frente a los otros dos géneros idealistas antes citados, el caballeresco y el pastoril— dos ventajas más como paradigma comparativo de las *Novelas ejemplares*: en primer lugar, su brevedad; en segundo lugar, la vinculación genérica y estructural de varias de estas novelitas con los géneros del *exemplum* y del cuento tradicional, cuya estructura determina la evolución de la trama y de los personajes (caso de *Roberto el Diablo* o *Clamades y Clarmonda*, por ejemplo). Si el *exemplum* y el cuento han sido considerados como una de las tradiciones, aceptada, rechazada o recreada en la novela corta, ¿por qué entonces pasar por alto —haciendo una especie de salto malabárico que va de los siglos XII al XIV, hasta el XVII— e ignorar la tradición novelesca breve de fines del siglo XV, cuyo éxito editorial convirtió a estas obras en *best-seller* de los siglos XVI y XVII, y en las que, en primer lugar, se habían ya reelaborado bajo los paradigmas del *romance*, estas mismas tradiciones genéricas del *exemplum* y del cuento?

## 2. CRITERIOS SOBRE LA EXTENSIÓN

Los estudios de Víctor Infantes, Lucía Megías y Roger Chartier<sup>46</sup> han destacado las importantes implicaciones que en los primeros siglos de la imprenta, sobre todo, tendrá la codificación editorial en la configuración, denominación y concepción genérica de muchos modelos narrativos y poéticos. En su delimitación editorial del género caballeresco breve, Víctor Infantes precisaba cómo la mayor parte de las obras que conforman el corpus “no llegan habitualmente a ocho pliegos (= 64 páginas) y, salvo alguna excepción motivada por la pri-

<sup>46</sup> Roger Chartier, “Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660”, en Henri-Jean Martin et Roger Chartier (eds.), *Histoire de l'édition française. I, Le livre conquérant: du Moyen Âge au milieu de XVIIe. siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 585-603. Véanse también notas 3 y 38.

mera aparición impresa (*Oliveros, Carlomagno, Guillermo*), suelen ser en tamaño 4.<sup>o</sup>.<sup>47</sup> Las *Novelas ejemplares*, no lo olvidemos, se publicaron también en 4.<sup>o</sup>, con una extensión por novela que varía entre los 2 y los 9 pliegos. La brevedad de ambos modelos narrativos exige, sin embargo, una lectura de distinto tipo, pues frente a la lectura de consumo rápido e intenso de las primeras,<sup>48</sup> cuyas características narrativas no demandan ni mucho tiempo ni demasiada atención (lo que explica la confusión de Quijote con Clavileño), se opone la lectura exigida por las *Ejemplares*:

A los lectores, la moderna “invención” de la novela les exige algo muy diferente a lo que los *romances* reclamaban. Les exige que sean conscientes del “artificio” con que el autor ha sabido fingir la “verdad” en su discurso, para que, así, puedan apreciar en lo que vale la coherencia de su “mentira”.<sup>49</sup>

Más importante de cara a las *Novelas ejemplares*, y en un punto intermedio entre los criterios sobre la extensión y los literarios, está el hecho de que algunas de estas novelitas caballerescas son extractos, aventuras o historias independientes desglosadas de obras mayores.<sup>50</sup> *La Historia de Paris y Viana*, la *Crónica popular del Cid* o la *Historia de Carlomagno*, por ejemplo, son extractos o resúmenes de obras más extensas, en las que si bien el problema del marco no se plantea sino desde una perspectiva puramente externa editorial y no como reflexión literaria, sí que tendrá implicaciones internas.

<sup>47</sup> “La narración caballerescas breve”, art. cit., p. 180.

<sup>48</sup> No podemos olvidar, señala Rodríguez Velasco, que en los mismos años en que nuestras novelitas se configuran editorialmente (entre 1490 y 1530), “la literatura cortesana, de inmediato convertida en popular gracias a su difusión impresa, se decanta también por obras breves de consumo igualmente rápido, como son las ficciones sentimentales”, “Las narraciones caballerescas breves”, art. cit., p. 137.

<sup>49</sup> Javier Blasco, “Estudio preliminar”, art. cit., pp. xxxvi-xxxvii.

<sup>50</sup> Jesús Rodríguez Velasco, “Las narraciones caballerescas breves”, art. cit., p. 137.

La mayor parte de nuestras novelitas son traducciones compendiadas, principalmente del francés, que han sufrido diversos procesos de transformación narrativa.<sup>51</sup> Y, como ha subrayado Víctor Infantes, no podemos olvidar “que casi todas las primeras (y segundas y terceras...) ediciones [...españolas] aparecen de la mano de un grupo de impresores europeos (Tres compañeros alemanes, Fadrique de Basilea, Cromberger, Hagembach, etcétera) que debían conocer perfectamente la existencia de las versiones extranjeras de casi todos ellos”<sup>52</sup> y que, al pertenecer su argumento al patrimonio cultural europeo (y clásico y oriental) de ficción popular, tendrían una amplia aceptación y difusión ante gran número de lectores.<sup>53</sup> Parte de esta estrategia editorial será, precisamente, el carácter de texto traducido, “extranjero”, que esta vez no será sólo un tópico literario, como en las novelas de caballerías, sino una verdadera estrategia de venta, y hasta una opción con la que se intenta renovar la ficción narrativa. Textos que prometerán un aluvión de aventuras, cuyo principal atractivo será esa lejanía y misterio que encarnan los sonoros nombres de sus títulos y que, debido a la preponderancia dada a lo puramente narrativo, podrán degustarse de una manera breve e intensa. De ahí que también nos resulte extraño que no se hayan considerado ni como posibilidad en aquellos que pensaba Cervantes cuando afirmaba ser el primero en novelar en lengua castellana, pues ciertamente “las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas”.<sup>54</sup> Aunque se refiere en primer lugar, como ha señalado la crítica, a las traducciones de colecciones de novelas cortas italianas, en términos estrictamente históricos los siglos XVI y XVII vieron la

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 19.

aparición de más de 200 ediciones de las obritas pertenecientes a este corpus caballeresco breve, convirtiéndose, muchas de ellas, en auténticos *best-sellers*.<sup>55</sup> Se trata de un género compositivo tradicionalmente opuesto al de la novela corta, y por eso mismo fundamental en su comprensión, el del *romance*; género al que se ha otorgado una gran importancia en la composición de las *Ejemplares* desde las últimas décadas del siglo xx, con El Saffar a la cabeza.<sup>56</sup>

Otras consecuencias internas determinan la *abbreviatio* como elemento definitorio de las historias breves: un estilo narrativo propio frente al de los libros de caballerías, que podría resumirse en las siguientes características: voluntad narrativa cerrada frente al entrelazamiento y la disposición en sarta; hibridismo estructural, poética de la redundancia y creatividad cero<sup>57</sup> (no se trata de un género creativo como el de los libros de caballerías, sino de un género editorial que imita y continúa el texto original). Una lectura de las *Novelas ejemplares* a la luz de estos aspectos los revela como elementos fundamentales de la reflexión cervantina, quien parece, punto por punto, responder creativamente a los problemas planteados por ellos.

Otra implicación importante de la brevedad en nuestras novelitas tiene que ver con la amplísima utilización de motivos folclóricos, con la tipificación de los personajes y con el papel central que la aventura tiene en su poética. La brevedad condicionante del corpus sólo puede sostenerse gracias al uso de estas unidades narrativas y descriptivas altamente referenciales para una colectividad; los motivos folclóricos si bien hacen al género más estereotipado, también favorecen la economía narrativa, por su alto contenido referencial

<sup>55</sup> Véase Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea (IV)”, art. cit., p. 649.

<sup>56</sup> Ruth S. El Saffar, “Development and Reorientation in the Works of Cervantes”, *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973), pp. 203-214; y *Novel to romance. A study of Cervantes “Novelas ejemplares”*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

<sup>57</sup> Sigo a Víctor Infantes, “La narración caballeresca breve”, art. cit., pp. 177-178.



que permite eludir el desarrollo de procesos evolutivos tanto de la aventura como de los personajes, desarrollos que un género narrativo breve no podría sostener. Este carácter casi de signo o de símbolo que tiene el motivo permite centrar la atención en la aventura y su acumulación. Es el caso, entre otros, de *Tablante de Ricamonte*, cuya acumulación de aventuras en tropel le valió el juicio negativo de Menéndez y Pelayo, al que le irritaba tal conjunción de brevedad y conglomerado de andanzas.<sup>58</sup> Curiosamente, sin embargo, a este aspecto se debió su continua fortuna editorial (hasta bien entrado el siglo XIX). Pues, desde otra perspectiva, representa un esquema tóxico y arquetípico de los libros de caballerías, lo que convierte en un mérito su principal defecto. No podemos evitar comparar el uso de los motivos folclóricos en las *Novelas ejemplares*, y cómo en torno a su utilización por Cervantes, se han centrado, en muchas ocasiones, las más severas críticas, como si su utilización no hubiera sido digna del autor, como si fueran defectos de no logrados intentos creativos (recordemos, por ejemplo, el uso del motivo de la anagnórisis en *La Gitanilla*). Creo, sin embargo, que constituyen algo más que un paradigma dialéctico con el que Cervantes pone a dialogar distintas formas de representación de la realidad. En efecto, más allá de una reflexión en torno a la ficción de lo real, frente a la ficción del ideal, Cervantes quizá esté discutiendo un problema de la poética de la brevedad y sus implicaciones creativas. ¿Hasta qué punto la narrativa breve de ficción depende en mayor medida de la utilización de estas unidades menores de significado que permiten eludir explicaciones y procesos narrativos, descriptivos y de creación de atmósferas, que su sola mención basta para evocar y completar?, ¿hasta qué punto estas unidades pueden convivir frente a la fuerza deslumbrante de la creación y del artificio compositivo y en qué medida se vuelven condición determinante para su aceptación y difusión ante un gran número de lectores? No olvidemos que para sorpresa de muchos de

<sup>58</sup> *Orígenes de la novela*, I, p. 289.

sus críticos, las novelas ejemplares más apreciadas y difundidas en los tiempos de Cervantes, y aún mucho después, fueron justamente aquéllas consideradas por la crítica decimonónica y de inicios del siglo xx como las menos logradas, precisamente las más relacionadas con el paradigma idealista y bizantino.<sup>59</sup> El esquema bizantino, por otra parte, es reconocible en varios de nuestros textos breves (*Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana*, *Historia de la linda Magalona*, *Clamades y Clarmonda* y *Partinuplés*). Pese al problema, hoy sin solución, de la accesibilidad de las fuentes greco-bizantinas en el Occidente medieval, se han señalado otras posibles vías de difusión como la hagiografía, el cuento popular y las leyendas, dado que en numerosas obras se pueden reconocer esquemas narrativos que presentan coincidencias suficientes para asegurar un cierto aire de familia con el de las novelas griegas de amor y aventuras (que después imitará la novela bizantina de los siglos XII y XIII y la del siglo XVI). Lozano Renieblas veía en obras como *Paris y Viana*, *La linda Magalona* y *Clamades y Clarmonda* la continuación medieval de la novela helenística.<sup>60</sup> Y, al resaltar la presencia de elementos de la novela griega en las obras medievales, Baquero Escudero señalaba su posible filtración “por esas continuaciones posteriores bizantinas”, y ponía como ejemplos el *Libro de*

<sup>59</sup> *El amante liberal* o *La fuerza de la sangre*, por ejemplo, hicieron las delicias del público de otras épocas, como señala Thomas R. Hart, “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), pp. 311-312. Y Edward C. Riley anotaba cómo los editores y traductores del siglo XVII habían elegido para sus impresiones algunas de las novelas ejemplares más desdeñadas por los críticos decimonónicos, e incluso casi todas ellas, pese a que le resultara difícil creer que alguien pudiera preferir *El amante liberal* a *El coloquio de los perros*, “Cervantes: a question of genre”, en Fréderik William Hodcroft, D.G. Pattison, Robert Pring-Mill y R. W. Truman (eds.), *Medieval and Renaissance studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russel*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1981, pp. 69-85.

<sup>60</sup> Isabel Lozano Renieblas, *Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger, 2003.

*Apolonio* y la leyenda de *Flores y Blancaflor*.<sup>61</sup> Y aunque la bizantina del Siglo de Oro, privilegió la tradición de Heliodoro, esta tradición, que puede rastrearse en varias de estas historias breves, no suele tomarse en cuenta.

Por motivos de espacio no desarrollo otras consideraciones que, presentes en las caballerescas breves, pudo proyectar Cervantes de manera creativa en sus *Novelas*, la cuestión de la ejemplaridad,<sup>62</sup> la presencia de relatos geminados que encarnan en dos héroes el prototipo de narración bipolarizada,<sup>63</sup> la presencia del humor, la modernidad de algunas de estas historias dada por ciertas representaciones de la ‘ficción de lo real’ (*Paris y Viana*, por ejemplo). Quiero terminar con una reflexión de Víctor Infantes, uno de los investigadores que más se ha preocupado por la denominación correcta de estas obras y a quien debemos la configuración genérica más coherente del corpus, “probablemente”, dice, “la mejor manera de iniciar una relación crítica con una obra sea la de mencionarla o conocerla por su verdadero nombre”.<sup>64</sup> Y luego, para reconocer la dificultad que esta labor

<sup>61</sup> Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, 6:1 (1990), pp. 19-45.

<sup>62</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, en su estudio sobre la estructura y difusión de *Roberto el Diabolo*, lo definió como “un libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas”, y analizó cómo esta obra se ajustaba a una estética no digresiva característica del relato folclórico y del *exemplum*, “Estructura y difusión de *Roberto el Diabolo*”. Por su parte, Víctor Infantes señaló como una de las características generales del corpus caballeresco breve, desde los contenidos literarios, la presencia de una justificación de los distintos comportamientos “por medio de la presencia de elementos religiosos, devotos y morales que propugnan la ejemplaridad y la enseñanza ética; en casi todos los casos donde estos componenets aparecen, la voluntad argumental discurre (en ocasiones) por los cauces de la defensa católica de una ideología dominante”, “La narración caballeresca breve”, art. cit., p. 177.

<sup>63</sup> *Oliveros y Artús de Algarbe*, *Paris y Viana*, *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, por ejemplo. Paradigma narrativo, el del relato geminado, que interesa desarrollar particularmente a Cervantes en varias de sus *Novelas ejemplares*.

<sup>64</sup> Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia,

implica, recuerda unos versos de un poeta amigo suyo, que, sin duda, hubieran sido del agrado de Cervantes: “Llamemos/ a las cosas/ por su nombre: / cosas”.<sup>65</sup>

---

cuento, etc. (I)”, en Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Toulouse, 1993) III. Prosa*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, p. 272.

<sup>65</sup> *Id.*

## ¿SON EJEMPLARES LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS?

*Margo Glantz*

Universidad Nacional Autónoma de México

Para empezar me gustaría trazar algunas paradojas, tal como se enuncian en los prólogos que Cervantes y Zayas anteponen a sus respectivas obras. Es muy conocido el párrafo mediante el cual Cervantes explica por qué sus novelas son ejemplares: “Héles dado nombre de *Ejemplares*. Y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, y si no fuera por no alargar este sujeto quizá se mostrara el sabroso y honesto fruto que se pudiera sacar así de todas juntas y de cada una por sí...”<sup>1</sup>

Culinaria definición que puede reforzarse si se lee el párrafo anterior del mismo prólogo donde aclara que sus textos “no tienen pies ni cabeza, ni entraña, ni cosa que les parezca”, razón por la cual, insiste, le será imposible preparar “una pepitoria” (guiso popular, antiguamente compuesto de despojos de aves); subraya así, con su ironía característica, la gran diversidad de temas, estilo y personajes de distintas clases sociales que el lector encontrará en cada uno de los textos que componen su libro, una verdadera olla podrida si mantenemos la analogía. Zayas, como Cervantes, explica que escribe porque ésa es su inclinación:

...de esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas, o por ser asunto más fácil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, pról. de Juan Alcina Franch, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 84.

bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida.<sup>2</sup>

Coinciden pues en que un libro para ser leído tiene que aderezarse como una buena comida, tal y como era de usanza en aquella época, en la que muchos morían de hambre y en la que el comer era una de las preocupaciones fundamentales de la sociedad, como muy bien puede verse en el *Quijote*.

Cervantes, tan ampliamente celebrado como “el manco de Lepanto”, como Aquiles por sus pies ligeros, advierte “que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí para sacarlas en público” (“Prólogo”, p. 35). Aseveración extrema, sobre todo en un hombre cuyo brazo izquierdo había quedado inservible a consecuencias de una herida sufrida en la famosa batalla de la que siempre se preciaba y, cuya mano derecha, la que él mismo hubiese debido cortarse en caso de faltar al buen ejemplo y a la moralidad de las costumbres, hubiera podido quizá sufrir ese mismo castigo, a consecuencia de una condena que su dueño había recibido por rebeldía en 1569. Afortunadamente, como bien sabemos, salió indemne y pudo seguir ejerciendo su oficio.

¿En qué consiste la ejemplaridad de los relatos escritos por María de Zayas? ¿Serán asimismo un ejemplo provechoso para sus lectores? Cervantes asegura que sus novelas jamás despertarán en sus lectores “pensamientos o deseos inmorales”. En las maravillas y desengaños de María de Zayas ceder al deseo es tal vez el tema principal de los ejemplos, aunque las consecuencias sean fatales. El deseo femenino, que en Cervantes se soslaya cuando se trata de doncellas discretas, es el móvil principal de las doncellas nobles y ricas que pueblan el universo zayesco y obviamente la causa principal de su perdición.

<sup>2</sup> María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2004, p. 161.

Quizá, como insinúa Américo Castro, cuando compara la redacción de 1606 con la de 1613 de *El celoso extremeño*, “Cervantes (sea) un hábil hipócrita o ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales; posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma”.<sup>3</sup>

En su prólogo titulado “Al que leyere”, la autora pide comprensión por haber osado no sólo escribir sus relatos, desdeñosamente calificados como borrones, en ese acto retórico y necesario de la *petitio benevolentia*, sino por haber sido una mujer la que los produce y tiene “el despejo de darlos a luz”, es decir, imprimirlos,

darle a la estampa, que es crisol donde se averigua —subraya la escritora— la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado.<sup>4</sup>

Afirmación retórica en una mujer que descalifica sus escritos y que sin embargo los ensalza por haber sido producidos por su mano, la de una mujer, que según la usanza, debía sólo dedicarse a bordar o a labrar:

Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, o quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 244.

<sup>4</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 159.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 160.

Y en algunas de sus novelas, para ella, ejemplos fehacientes de lo antes dicho, por ejemplo la *Maravilla novena*, contada en la noche quinta del sarao, también intitulada “El juez de su causa”, el personaje llamado Estela no sólo toma las armas sino que también desempeña las más altas funciones políticas con excelencia, hasta convertirse en virrey de Carlos V, el rey más admirado por María de Zayas, aunque para lograrlo haya tenido la precaución acostumbrada: travestirse de hombre. Así, a través de este tipo de relatos Zayas lograría equipararse con Cervantes, pues su heroína asume las funciones que sólo podía desempeñar un varón: a la vez las armas y las letras.

A diferencia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en donde aparecen personajes de todas las clases sociales con perfecta soltura, en las de Zayas, las protagonistas pertenecen a la mediana o a la más alta nobleza, víctimas de la “impiedad y tiranía” de los hombres ávidos de “encerrarnos y no darnos maestros”. Siguiendo los preceptos de su tiempo, Cervantes se propone enseñar deleitando: “Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean; horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse” (“Prólogo”, p. 35).

El discurso de Zayas no será deleitoso, al contrario, no habrá respiro en la enseñanza, producirá un discurso agresivo y defensivo, como si la autora y sus heroínas estuviesen ante un tribunal defendiendo la igualdad de los sexos para concordar, *avant la lettre*, con Simone de Beauvoir cuando ésta afirmaba que “no se nace mujer, sino que se hace”, aunque nuestra autora suele contradecirse en este punto.

En su archiconocido y comentado prólogo, Cervantes exalta su propia originalidad: “Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, son traducciones de lenguas extranjeras y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas...”, y para reforzar su argumento agrega, “mi ingenio las engendró y mi pluma las parió y van creciendo en los



brazos de la imprenta” (“Prólogo”, p. 35). Con lo que se convierte a la vez en padre y madre de sus relatos: los libros parecen engendrarse como los hijos y parirse como ellos, aunque sean varones quienes los den a luz y sea la imprenta la que los forme, como por otra parte sería evidente, ¿acaso los linotipistas o los que componían los tipos no formaban las palabras que habían de imprimirse? Sin embargo, podría ser útil detenerse un poco más en este tipo de analogías o metáforas eróticas, culinarias o ginecológicas, figuras de lenguaje perfectamente acuñadas en ese y en otros tiempos y a las que por ello mismo no se las presta atención.

Que Cervantes no necesita justificarse, se da por descontado: escribe con la legitimidad que le otorga su oficio de escritor y sería absurdo mencionar el sexo al que pertenece para avalar su escritura. En cambio, a pesar de que suele decirse que la crítica feminista sobre Zayas privilegia sobre todo el aspecto de género al analizar su obra, es imposible soslayarlo cuando se la lee, pues, antes de entrar en materia en su prólogo a las *Novelas ejemplares y amorosas*, llamadas también *Maravillas*, se disculpa con sus posibles lectores por la osadía de “sacar a luz mis borrones, siendo mujer”, dato que por otra parte sería superfluo subrayar porque por lo general son las mujeres las que suelen dar a luz. Zayas se encarga de remacharlo:

No es menester prevenirte de la piedad que debes al leer este escrito, porque si es bueno no harás nada en alabarle, y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquier mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las he menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada.<sup>6</sup>

La gloria de una mujer, como dice la historiadora francesa Nicole Loraux, cuando habla de las atenienses, es carecer de ella, estar

<sup>6</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 161.

rodeadas de silencio, evitar en lo posible dar qué decir, con lo que estarían de acuerdo los contemporáneos de nuestra escritora. Citemos para comprobarlo, a riesgo de caer en el estereotipo, a fray Luis de León en su *Perfecta casada*:

Porque como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal [...] al mostrarse una mujer la que debe entre tantas ocasiones y dificultades de vida, siendo de suyo tan flaca, es clara señal de un caudal de rarísima y casi heroica virtud [...] Porque cosa de tan poco ser como es esto que llamamos mujer, nunca ni emprende ni alcanza cosa de valor, ni de ser, si no es porque le inclina a ello y la despierta y la alienta alguna fuerza de increíble virtud, que, o el cielo ha puesto en su alma, o algún don de Dios singular.<sup>7</sup>

Con lo que en parte concordaría Cervantes, si tomamos como ejemplo de decoro femenino, silenciar cualquier agravio, así sea el de la honra; como en *La fuerza de la sangre*, donde Leocadia es violada y su única respuesta es mantenerse lo más escondida y callada posible ante la sociedad, sin intentar reclamarle a su violador, cuando lo reencuentra, su malvada acción, cosa que ni los padres del violador piensan siquiera hacer. Constanza, en *La ilustre fregona*, es el ejemplo clásico de la mujer que define fray Luis de León, es sólo un rostro hermoso del cual apenas se oye de repente algún sonido, y su madre, la dama violada por don Juan Carriazo, quien deja a su hija en depósito en la posada, esconde su preñez, simulando padecer de hidropesía, enfermedad de la cual el propio Cervantes moriría.

Este estereotipo parece cancelarse en el personaje de Preciosa de *La Gitanilla*, o más explícitamente en las palabras con que se burla Lope el asturiano de su amigo Tomás de Avendaño:

<sup>7</sup> Fray Luis de León, *Perfecta casada*, Madrid, Aguilar, 1959; citado en José Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 48.

¡Oh amor platónico! ¡Oh, fregona ilustre! ¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, y la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna! (*La ilustre fregona*).

Por lo contrario, nuestra escritora escandaliza alzando la voz, alegando que las mujeres son igualmente capaces que los hombres, son capaces de pensar y actuar en todos los ámbitos de la sociedad, sin conformarse a la estrecha función a la que durante siglos las han conminado. Con lo que se inserta en una vieja tradición, la llamada “Querella de las mujeres”, en donde ya se insinuaban varios de los problemas planteados en las teorías feministas o de género surgidas en las últimas décadas.

Podría decirse, como aseguran algunos de sus críticos, que estas declaraciones de principio que esgrime Zayas puedan aceptarse como tuyas cuando las imprime en su introducción dirigida explícitamente a su lector: “Al que leyere”. Con todo, el alegato, la obsesión, la defensa vehemente de su sexo aparecen reiteradamente en boca de varios de sus personajes femeninos, oigamos, por ejemplo, las palabras de Laura en la novela *La fuerza del amor*, narrada por Nise, durante la Noche Tercera del Primer Sarao:

¿Por qué vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis armas y letras? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si es ella la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, nos os burlarais como os burlais; y así, por tenernos sujetas desde que nacemos vamos enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libros almohadillas.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 364. Las cursivas son mías.

Indirectamente, como lo afirma Margaret Greer en su documentado e inteligente libro sobre Zayas, ésta endereza su alegato contra las teorías contemporáneas, y sin decirlo expresamente debate las teorías del autoritario y autorizado libro de Huarte de San Juan, *Examen de ingenio para las ciencias*, donde se pretendía fundamentar científicamente la inferioridad biológica de la mujer. Sigamos oyéndola:

Porque si esa materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas no son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?<sup>9</sup>

El cuerpo es sexuado, las almas son andróginas. Sor Juana lo reitera asimismo en un romance muy celebrado:

Yo no entiendo de esas cosas;  
 sólo sé que aquí me vine,  
 porque, si es que soy mujer,  
 ninguno lo verifique.  
 Y también sé que en latín,  
 sólo a las casadas dicen  
*úxor*, o mujer, y que  
 es común de dos lo Virgen.  
 Con que a mí no es bien mirado  
 que como a mujer me miren,  
 pues no soy mujer que a alguno  
 de mujer pueda servirle;  
 y sólo sé que mi cuerpo,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 159.

sin que a uno u otro se incline,  
 es neutro, o abstracto, cuanto  
 sólo el Alma deposite.<sup>10</sup>

Giula Sissa, historiadora italiana de la tradición clásica grecolatina, dedica un interesante libro a esta androginia de las almas, intitulado *El alma es un cuerpo de mujer*:

El alma —empieza diciendo— no tiene sexo. El alma no es sexuada, sólo el cuerpo está marcado por la diferencia [...] El alma no tiene sexo a condición que el cuerpo renuncie a lo que lo define y lo limita. El alma no tiene sexo cuando este no existe. Esta es una afirmación interesante pues, durante la antigüedad, la tentación de sexualizar el poder de conocer y desear nunca ha desaparecido.<sup>11</sup>

Y así pues —interviene de nuevo Zayas, defendiendo sus engendros, muchos de ellos condenados por la Inquisición por obscenos e inmorales— te ofrezco, lector, este libro, muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligación de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte...<sup>12</sup>

Pero, finalmente, en sus *Desengaños*, incapaz de luchar contra las ideas más arraigadas de su tiempo, María de Zayas condena a sus heroínas a huir del mundo, a clausurarse, a negar el cuerpo, a ser solamente almas, considerando que la única, verdadera opción que tienen las mujeres para liberarse de la tiranía patriarcal y el desengaño amoroso, es seguir el camino que ya delineaba a principios del

<sup>10</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, “Romance 48”, *Obras completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, t. 1, p. 138.

<sup>11</sup> Giula Sissa, *El alma es un cuerpo de mujer*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 7.

<sup>12</sup> María de Zayas, *op. cit.*, p. 161.

siglo xv Cristina de Pisa: construir una *Ciudad de las damas* y no una Ciudad de Dios:

Muy queridas hermanas, es natural que el corazón humano se regocije cuando ha triunfado de cualquier agresión y cuando advierte que ha confundido a sus enemigos. Ahora tenéis la oportunidad, queridas amigas, de regocijaros honestamente, sin ofender a Dios ni al decoro, contemplando la perfección de esta nueva Ciudad que, si cuidáis, será para vosotras todas (es decir las mujeres nobles) no solamente un refugio, sino una fortaleza contra vuestros enemigos.<sup>13</sup>

En efecto, si en la primera serie de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), conocidas también como *Maravillas*, hay ejemplos de mujeres fuertes, capaces de sobreponerse a las maldades cometidas en su contra por la raza enemiga de los hombres, debido a esa terrible 'guerra de los sexos' que se antoja interminable, en la segunda serie de sus textos, intitulada explícitamente *Desengaños amorosos* (1647), la única solución que encuentra la autora para las desengañadas es cumplir al pie de la letra el consejo de Christine de Pisa, pero en lugar de fundar una ciudad-refugio de las damas, sus heroínas eligen un convento para protegerse y huir de las acechanzas del mundo, el dominado por los varones, ciertas de que allí ningún engañador las perseguirá para destruirlas o no tendrán que enfrentarse a ningún esposo mortal para alcanzar la paz moral de la que han menester y la protección necesaria para asegurar su integridad física, ¿acaso no nos cuenta con lujo de detalles cómo la mayor parte de sus protagonistas, además de ser violadas por caballeros que no merecerían serlo, o violentadas para que contraigan matrimonio contra su arbitrio, son estranguladas (algunas con sus propios cabellos), defenestradas, apaleadas, emparedadas, quemadas vivas, arrojadas por la ventana o la

<sup>13</sup> Christine de Pisan, *La cité de dames*, ed. y trad. Eric Hicks y Thérèse Moreau, Paris, Stock, 2000, p. 275.

puerta de su casa, apuñaladas, asfixiadas, empaladas, envenenadas, y así sucesivamente como si leyéramos la nota roja de los periódicos que aún no existían en su tiempo? De esta manera, como asegura la promotora de los saraos y de los relatos, si las damas eligen el mismo camino que Lisis, la promotora de los relatos, entrarán en figura de legas en un convento y tendrán “el más felice fin que se pudo dar, pues, [ella] codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno”.<sup>14</sup>

Ludwig Pfandl, hispanista alemán de la primera mitad del siglo xx, exclamaba indignado: “¿Hay algo más feo y vulgar que una mujer que cuenta historias obscenas y amorales?” Esta conocida cita es elocuente y muestra de manera flagrante la marginalización histórica que han sufrido las novelas de María de Zayas y Sotomayor. Pues, como explican las hispanistas alemanas Irene Albers y Uta Felten en un texto inédito:

Excluidas durante muchos años del canon oficial por una crítica que les dio el atributo de obscenas y de amorales, sus novelas se encuentran hoy en día en el centro del debate sobre la literatura del *Siglo de Oro*. Al echar una mirada a las investigaciones actuales no sería exagerado hablar de un verdadero ‘boom’ de la crítica sobre ella tanto en el ámbito de la hispanística internacional como en el marco de la alemana, que no ha tardado en volver a descubrir las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y los *Desengaños amorosos* (1647).

¿Son ejemplares entonces sus historias, esas historias acusadas de obscenidad? ¿No contradicen la letra de su prólogo, por lo demás de cualquier prólogo de la época, y a veces de quienes expedían las licencias permitiendo la publicación de los libros a los que esos prólogos antecedían? Cervantes, lo sabemos bien, confiesa que “los requiebros amorosos —verbalizados en sus novelas— son tan honestos

<sup>14</sup> María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2004, p. 511.

y meditados con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que los leyera”. Es más, las *Novelas ejemplares* llevaban en un principio este largo y explícito título: *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*. “Tanto en la recepción histórica como en la reciente, la categoría de la transgresión desempeña un papel clave”, siguen diciendo Albers y Felten, mientras que en la época de Pfandl se tematizaba la transgresión moral generada por una escritura aparentemente “frívola, casi sádica”; hoy en día la crítica *de género* se complace sobre todo en tematizar las transgresiones en el nivel del rol genérico y el gusto zayaesco de provocar un desorden genérico.

Las dos series de novelas de Zayas van precedidas cada una de un marco narrativo, inexistente en las de Cervantes, otra de las grandes diferencias entre los dos escritores, lo que situaría a Zayas en la tradición denunciada por su ilustre contemporáneo, cuando declara que su producto es original y no hurtado. Sin embargo, el hecho de que ella retomase este patrón no cancela la originalidad de sus novelas, su originalidad está en otra parte y el marco le es útil para ligar los textos entre sí, darles continuidad, reafirmar una tesis y componer otra anécdota más que rodea a las contadas individualmente por los diversos narradores, lo que resalta el tipo de ejemplaridad que ella persigue, además, les permite, ya desengañadas de que no hay otra solución posible, abandonar el mundo y recluirse en un convento. El marco lo constituye pues una reunión de damas y galanes invitados por Lisis, a quien en las *Maravillas* se introduce como “hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte”,<sup>15</sup> quien, enferma de cuartanas, decide invitarlos para celebrar unos saraos: bailes fastuosos, delicados conciertos con poesía cantada, representaciones dramáticas; en ellos, los caballeros visten los colores de sus damas, siguiendo la tradición de las Cortes de Amor, y las habitaciones están hermosamente engalanadas con suntuosos tapices flamencos, “cuyos

<sup>15</sup> María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, p. 167.



boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia”;<sup>16</sup> numerosos braseros reviven el verano y hacen olvidar las cortas tardes de invierno y sus hielos y terribles nieves. Cinco damas y cinco galanes —las damas con sus madres y los galanes con sus padres— se entretienen en la primera serie en contar novelas que susciten la admiración de su auditorio, en vísperas de la Navidad, siguiendo la vieja tradición del *Decamerón* de Boccaccio. Las damas sentadas en sillas colocadas sobre

un estrado con almohadas de terciopelo verde, a quien (*sic*) las borlas y guarniciones de plata herloseaban sobremanera, haciendo competencia a una suntuosa camilla, que al lado del vario estrado había de ser trono, asiento y resguardo de la bella Lisis, que como enferma pudo gozar de esta preeminencia.<sup>17</sup>

La suntuosidad del lugar subraya los estereotipos de la novela cortesana, elige un contexto artificial, libresco, palaciego, cuyo único sentido es ahondar sobre los placeres y desengaños del amor, un amor que, como se subraya en los tapices, apunta también hacia una Arcadia donde pastores y pastoras tienen como única ocupación su pasión y como trasfondo sus desengaños a veces mortales, aunque a su alrededor pacen las consabidas ovejas que, como sus amos, gozan de una eterna y sintética primavera.

Los *Desengaños* se diferencian de manera significativa de la serie anterior, las *Maravillas*, en que la palabra la tienen solamente las damas, reunidas de nuevo con sus galanes en otro sarao realizado un año después y organizado también por Lisis durante las carnestolendas, en ocasión de su convalecencia: allí, las mujeres se adueñan del discurso. Cuando finaliza el convite, y después de oír las más terribles historias, como ya se ha subrayado, desengañadas de los varones, la

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>17</sup> *Ibid.*

mayor parte de ellas se retirará a un convento, algunas —muy pocas— como monjas profesas, otras como seglares.

He esbozado lo que podría ser la ejemplaridad de sus novelas para Cervantes y para Zayas, pero quizá el ejemplo más contundente de esa ejemplaridad sea el que nos ofrece la primera narración incluida en los *Desengaños amorosos* de 1647, llamado *La esclava de su amante*; la narradora es Zerlina, una esclava española cautiva en Berbería, en realidad una joven noble llamada Isabel, quien para demostrar de manera literal la esclavitud a la que conduce el mal de amor, sus pestilencias, como las llamaba Cervantes, decide convertirse ella misma en la personificación de la esclavitud, hacerse vender como esclava para poder seguir a su amante infiel, pretender que ha sido herrada tanto en la cara como en los brazos y exhibir de manera flagrante esa esclavitud; Zerlina ostenta en su propio cuerpo lo único que aparentemente desean los varones, la demostración *sine qua non* de la sujeción, la pérdida absoluta de la libertad, del albedrío, aunque ese albedrío se manifieste en el deseo de ser exhibida y tratada como esclava. Ella, Zurlina-Isabel, es en su aspecto exterior y visible, la metáfora concreta de los males del amor y por ende de los daños que éste produce en quienes —especialmente las mujeres— se dejan dominar por el deseo.

CONTINUIDAD DEL DISCURSO SOBRE  
EL MATRIMONIO: *LA GITANILLA* DE CERVANTES  
Y *MAL PRESAGIO CASAR LEJOS* DE ZAYAS

*Libertad Paredes Monleón*

Universidad Nacional Autónoma de México

Las ideas en voz de Preciosa, la protagonista de *La Gitanilla*, sobre el matrimonio encuentran terreno fértil en la obra de María de Zayas. En el carácter firme y resuelto de Preciosa, cuya determinación deja clara tanto en su manera de actuar y bailar como en los dos discursos que pronuncia sobre el matrimonio y la libertad, podemos encontrar vínculos significativos con el personaje de Blanca, de *Mal presagio casar lejos* de María de Zayas, ya que en voz de este personaje, también mujer, se exponen pensamientos similares a los de la joven gitana. Esta novela de Zayas forma parte de los *Desengaños amorosos* (1647), la segunda colección de novelas de la escritora, en la que predomina un tono fatalista, evidente en los cruentos desenlaces de las protagonistas, que si no terminan en un convento como renuncia al mundo, acaban asesinadas por sus maridos o familiares.

Se puede señalar una continuidad de significado en los discursos de Preciosa y Blanca sobre el matrimonio, mas no en la acción narrativa. Si bien los personajes femeninos de las novelas exponen su visión matrimonial y los temas que a éste atañen, como la libertad, el amor y la honra en situaciones distintas, existe un mismo hilo conductor importante para entender la manera en que Cervantes y Zayas plasman los códigos matrimoniales de su época y a un mismo tiempo generan transgresiones, ya que los personajes femeninos son los que problematizan la manera de concebir el matrimonio y alteran el orden predominantemente masculino.

Preciosa se expresa sobre el tema en su primer discurso pronunciado cuando Andrés Caballero, como ella lo nombrará después, la

encuentra en el camino con su abuela y un corrillo de gitanas, y le declara su amor, prometiéndole amarla ‘de veras’ y hacerla su igual; a lo que ella responde con suma discreción y elocuencia, quitándole la palabra a su abuela, que no cree en palabras ni acciones y que por ello tendrá que pasar un proceso de pruebas durante dos años. La libertad es el tema del segundo discurso y se trata de una réplica a las palabras del viejo gitano, en las que éste explica a Andrés cómo funcionan sus costumbres y le entrega a Preciosa, diciéndole que si no le parece bien puede escoger a cualquier otra gitana que desee. El patriarca gitano puede tener en lo aparente autoridad, pero la única ley de Preciosa es su propia voluntad.

Por su parte Blanca, en *Mal presagio casar lejos*, está obligada a desposarse con el príncipe de Flandes por decisión de su hermano, lo cual conviene a la real Corona, como explica Luisa —la narradora de la novela—, ya que en los *Desengaños amorosos*, al igual que en las *Novelas amorosas y ejemplares*, funciona un marco narrativo en forma de sarao de entretenimiento; sólo que aquí las únicas que pueden narrar son las mujeres, por petición de Lisis, quien preside la amena reunión y exige que se cuenten desengaños verdaderos para volver por la fama de las mujeres, puesto que sólo se cuentan las malas acciones de éstas y no las buenas; “como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan”.<sup>1</sup>

La narradora de *Mal presagio casar lejos* decide contar la historia de Blanca y no la suya, que ha sufrido también dolores en el matrimonio, para ser más objetiva. Así, cuenta los antecedentes familiares de Blanca, los cuales crean una atmósfera de violencia hacia la mujer desde el principio de la novela y anticipan el sangriento fin de la protagonista, cuyas hermanas, obligadas a casarse con un portugués y un italiano, respectivamente, fueron asesinadas por sus maridos; sin embargo, resulta significativo que Blanca no se entere de la muer-

<sup>1</sup> María de Zayas, *Mal presagio casar lejos, Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006, p. 118.

te de sus hermanas sino hasta el día de su tornaboda, ya que de lo contrario, es decir, si se hubiera enterado antes, se habría negado a casarse, como lo explica la narradora.

Blanca no puede rehusar el matrimonio que decide su hermano, pero muestra su inconformidad y de manera firme expone que si no cumple las características de la perfección: “galán, bien entendido, afable, liberal”, será cautiva de un convento y no del matrimonio.

Con poco gusto aceptó la hermosa señora el casarse sin conocer ni saber con quién, porque decía, y decía bien, que era grande ánimo el de una mujer cuando se casaba sólo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres; por cuya causa envidiaba a las que se casaban precediendo primero las finezas de enamorados (*Mal presagio casar lejos*, p. 339).

Las disertaciones de Blanca sobre el matrimonio son, en su mayoría, en estilo directo libre y se desarrollan a manera de diálogo con María, su confidente; sin embargo, muchas de sus ideas están expresadas por Luisa, que funciona como portavoz de los pensamientos de la protagonista.

Ahora bien, ¿qué significación tiene el matrimonio para estos personajes femeninos?, ¿qué implica que expongan sus pensamientos sobre éste? Tanto Blanca como Preciosa comprenden el matrimonio uniendo las tres perspectivas fundamentales, que apuntó Marcel Bataillon para ello:<sup>2</sup> como sacramento,<sup>3</sup> como convenio moral y social, y como lazo sentimental. A partir del vínculo de estos ángulos sus pensamientos abordan dos planteamientos básicos: a) los conyuges

<sup>2</sup> Marcel Bataillon, “Cervantes y el ‘matrimonio cristiano’”, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-259.

<sup>3</sup> “Dios dijo que Adán y su mujer serían dos en una misma carne. Y tal fue el origen del sacramento del matrimonio que sola la muerte es capaz de desatar. Entre los buenos esposos este ‘milagroso sacramento’ tiene tanta fuerza que los dos seres son no solamente una misma carne, sino también una sola voluntad en dos almas.” Bataillon, *op. cit.*, p. 246.

son libres y deben elegir al sujeto de su voluntad amorosa, por lo que ellas tienen el derecho a decidir su propio matrimonio; *b*) la pareja debe conocerse y tratarse antes del matrimonio, es por esta razón que las protagonistas exigen un periodo de prueba a los caballeros que deben cumplir si desean casarse con ellas.

Los discursos de Preciosa y Blanca elogian la libertad femenina, la cual intentan defender ante un medio patriarcal adverso al cuestionar paradigmas y comportamientos sociales de la época. Presenciamos una subversión del orden social, puesto que los personajes femeninos toman papeles que habitualmente le corresponderían al hombre, como el hecho de presidir y ordenar lo que se debe hacer. En estos casos, la mujer es la que tiene dominio sobre el sexo opuesto.<sup>4</sup> Los personajes masculinos: Andrés y el príncipe, al principio de las novelas actúan de manera pasiva y se someten a las decisiones de las damas, que tienen el poder de la palabra y dictan las condiciones de su propia pedida matrimonial.

En *La Gitanilla*, cuando el viejo gitano explica a Andrés los preceptos y códigos del aduar, Preciosa replica enseguida defendiendo el valor de su libertad, con lo que se opone a las decisiones de la figura de autoridad.<sup>5</sup> Se da un cambio en los papeles tradicionales, donde es ella quien decide su propio matrimonio y los andares de su vida como lo ha hecho siempre, porque es un personaje que se crea a sí mismo: “que yo pienso fabricarme/ mi suerte o ventura buena”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> En *Mal presagio casar lejos* este aspecto se refuerza con las voces narrativas femeninas del sarao de entretenimiento, cuya voz es la única que se deja oír para otorgársela a su vez a los personajes femeninos de sus historias.

<sup>5</sup> Desde el inicio de las *Novelas ejemplares* con la primera frase de *La Gitanilla* predomina la duda, como sostuvo José Manuel Lucía Megías (en el Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Buenos Aires), y se muestra lingüísticamente, puesto que nada puede sostenerse en la novela como una verdad incuestionable.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *La Gitanilla, Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 94. El carácter de estos versos corresponde a la moral estoica, como apunta Rosales; aceptar la fortuna y ser el propio creador de la vida individual. “Animado por la confianza y preparado para las veleidades de la fortuna; artesano de su

Preciosa se mueve con independencia absoluta; su danza y su cante cautivan a quienes la contemplan;<sup>7</sup> su sabiduría y natural agudeza de ingenio dejan perplejos a quienes la escuchan. Preciosa tiene duende; es libertad y en libertad se funde.<sup>8</sup>

—Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. Dos años has de vivir en nuestra compañía primero que de la mía goces, porque tú no te arrepientas por ligero, ni yo quede engañada por presurosa. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. Si te quedas, te estimaré en mucho; si te vuelves, no te tendré en menos; porque, a mi parecer, los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño [...] (*La Gitanilla*, p. 74).

Este carácter activo excepcional hace que se trate de un personaje independiente y de voluntad libre que transgrede los mode-

---

propia vida”. Séneca, *apud* Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960, p. 309, nota 108.

<sup>7</sup> “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire” (*La Gitanilla*, p. 29). “[...] De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza” (*La Gitanilla*, p. 76).

<sup>8</sup> En la construcción de Preciosa, así como la del entorno en el que se desenvuelve, Cervantes muestra su simpatía hacia el segregado grupo de los gitanos, pues supo plasmar el espíritu vital que los distingue para crear, para improvisar el baile y el cante; para vivir libres y de manera tan espontánea, abiertos a la verdad que llega en el presente.

los habituales no sólo por ser mujer, sino, además, una joven gitana que rompe con en el sistema patriarcal español y gitano del siglo XVII y actual.<sup>9</sup> Cervantes, al igual que su personaje, tiene duende, como lo expresó poéticamente Federico García Lorca: “duende de Cervantes con flores de yeso de Ruidera corona el retablo del duende de España”.<sup>10</sup>

Preciosa y Blanca coinciden en que la elección matrimonial debe ser libre y no estar sometida a la decisión de los padres. La mujer no es un objeto de posesión; ella se pertenece a sí misma y no al ‘otro’. Cuando Andrés Caballero, celoso, intenta prohibirle a Preciosa que vaya a Madrid, ella contesta: “—Esto no, señor galán [...] sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos” (*La Gitanilla*, p. 51). Sin embargo, esta convicción no es tan evidente en las novelas, ya que el hermano de Blanca le impone al príncipe de Flandes como marido; y, en *La Gitanilla*, primero, el viejo gitano pretende entregarla a Andrés, y, más adelante, tras la anagnórisis, cuando se descubre el verdadero linaje de Preciosa y ésta se convierte en Constanza de Acevedo,<sup>11</sup> sus padres deciden su matrimonio. Curioso que tras el cambio de

<sup>9</sup> Jorge García López apunta lo siguiente sobre esta transgresión de Cervantes: “[...] se permitió el lujo —por así decirlo— de dar una o varias ‘vueltas de tuerca’: no un gitano, sino una gitana, y, además, una gitana adolescente, una *gitanilla*, abre la colección de 1613. [...] Bastan estos elementos para intuir hasta qué punto las ideas de inocencia y vida moral, feminidad y matrimonio, orden establecido y disidencia social acosa —juntas o por separado— una narración excepcional articulada sobre un personaje femenino destinado a perdurar”. García López, “Nota complementaria”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 27.

<sup>10</sup> Véase García Lorca, *Juego y teoría del duende*, Paris, Allia, 2012, p. 60.

<sup>11</sup> Estudiosos como Jorge García López y Ruth El Saffar han señalado la relación de Preciosa con Costanza de *La ilustre fregona*, que se trata de la antítesis de la gitanilla, es la “contragitanilla”. Véanse García López, “Nota complementaria”, *op. cit.*, pp. 737-774; Ruth S. El Saffar, *Novel to romance. A study of Cervante’s “Novelas ejemplares”*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1974.



carácter de Preciosa con la anagnórisis sufra un cambio de nombre y éste sea tan similar al de su opuesta, Constanza de *La ilustre fregona*.

Preciosa sufre un cambio radical en el que se hace pasiva, pone los ojos en el suelo y se avergüenza de su antigua vida. Por voz del narrador se sabe que somete su voluntad a la de sus padres. Antes se le veía bailar, romancesar y cuestionar; tenía un discurso directo libre, una voz en la que expresaba sus decisiones e ideas, con una manera además muy particular, pues Cervantes reproduce en algunas ocasiones el habla de Preciosa,<sup>12</sup> que, como señala José Manuel Lucía Megías, es la más libre en el uso de las formas y la sintaxis. Sin embargo, su nuevo cambio se refleja hasta en la forma en que se narra, pues es ahora por medio del discurso indirecto del narrador que nos llega la decisión final de la protagonista: “en resolución, ya había dicho que no tenía otra voluntad de aquella que ellos [sus padres] quisiesen” (*La Gitanilla*, p. 105). En este punto, es importante preguntarnos sobre este cambio, es decir, ¿por qué Preciosa tiene voz en el entorno gitano y una vez que regresa a su origen noble la pierde? Pareciera que su voz libre sólo pudiera escucharse en su vida pasada, en su vida gitana.

Blanca, si bien no es tan espectacular como Preciosa, tiene también un carácter firme y critica los fallos del matrimonio, al mismo tiempo que intenta poner límites a la violencia del marido y el suegro; sin embargo, después se convierte en un ser pasivo que espera la muerte. La voz de Blanca se hunde en el más profundo silencio, pues es asesinada por su esposo y por su suegro. Así que aquel elogio inicial a la libertad femenina se debilita en aras de un final en boda armónico tras la anagnórisis de Preciosa, que significa la estabilidad social; y el asesinato de Blanca tras el hartazgo del marido en el matrimonio y la crueldad del suegro. De modo que, si al principio de las novelas los personajes femeninos son activos, los desenlaces vienen a dar fin al fuerte carácter en ambas.

<sup>12</sup> “—Quiérenme dar barato, ceñores? —dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza” (*La Gitanilla*, p. 40).

Ahora bien, antes de este giro inesperado en la actitud de las protagonistas, constatamos que intentan equipar bajo una misma realidad las tres concepciones del matrimonio, es decir, como sacramento, como unión social y como lazo sentimental, al igual que en su día lo deseó hacer Margarita de Navarra, como apunta Marcel Bataillon, pues ella “encarna mejor que nadie las aspiraciones de su época a la revalorización religiosa, social y sentimental del matrimonio, tras siglos de misogamia, en que la humanidad había aceptado separar matrimonio y amor, matrimonio y piedad. Margarita no aprueba esta opinión. Quiere, en el matrimonio, amor, libre elección y fidelidad”.<sup>13</sup> Búsqueda que también emprenden Preciosa y Blanca con brío.

Desde el surgimiento del amor cortés la oposición entre matrimonio y amor es una realidad evidente por tratarse el primero de una institución en la que intereses económicos, sociales, políticos e ideológicos, así como una sexualidad que sólo tiene fines de reproducción, privan el sentimiento amoroso;<sup>14</sup> sin embargo, Preciosa y Blanca intentan anular esa oposición instaurando ese cortejo prenupcial que desembocará en el matrimonio como un idealizado fin que abraza armónicamente lo divino, lo social y lo amoroso. La mu-

<sup>13</sup> Bataillon, *op. cit.*, p. 252.

<sup>14</sup> Al proceso de pruebas amorosas del amor cortés lo caracteriza la fragilidad, el riesgo de perder al ser amado, todo lo contrario al rasgo de estabilidad del matrimonio; es por esta razón que los integrantes de la corte de *Mal presagio casar lejos* encuentran absurdas las pruebas de cortejo de Blanca, ya que no se explican el para qué dilatar la posesión de lo que verdaderamente ya le pertenecía. Ya María de Champagne lo decía en una carta enviada a las cortes de amor en respuesta a la pregunta de si podía existir amor en el matrimonio: “Decimos y aseguramos con firmeza que el amor no puede manifestar su poder entre esposos, porque quienes se aman establecen uno con otro una relación gratuita, sin ninguna razón de necesidad. [...] Razón por la cual y en virtud de esta argumentación aseguramos lo que nos enseña el precepto del amor, a saber: que ninguna situación conyugal permite recibir la corona del amor, salvo que se hayan añadido vínculos ajenos al matrimonio en el seño de la milicia del amor”. *Apud* Regine Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Granica, 1982, p. 123.

jer es la fuente de toda virtud desde los códigos culturales del amor cortés, y al amarla el caballero elevará su espíritu. La mujer idealizada es la soberana, es por esta razón que en las novelas, cuando las protagonistas ponen las condiciones del juego amoroso prematrimonial, los galanes se someten a su voluntad, aunque de formas muy distintas, ya que Andrés dice: “sólo quiero servirla del modo que ella más gustare: su voluntad es la mía” (*La Gitanilla*, p. 53), donde existe en él un rendimiento verdadero; y el príncipe de Flandes: “Que soy vuestro, ya lo sabéis; que soís mía, ignoro, pues aún no he llegado de tal bien. Y así, os suplico que ordenéis lo que he de hacer para mereceros mía” (*Mal presagio casar lejos*, p. 344), en donde vemos que aparenta el sometimiento.

Como las dos protagonistas parten de la complicada anulación del matrimonio —ya que visto como sacramento la pareja estará unida en una misma carne, cuyo vínculo es tal “que los dos seres son no solamente una misma carne, sino también una sola voluntad en dos almas”—,<sup>15</sup> reiteran la importancia de tomar una buena decisión antes de asumir tal responsabilidad, y sólo se llega a la elección correcta tras un conocimiento de la pareja, por medio del cortejo amoroso. Escuchemos las condiciones que exige Preciosa:

Si quisieredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra; pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos, y tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo que ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros. Y habéis de considerar que en el tiempo deste noviciado podría ser que cobrásedes la vista, que ahora debéis de

<sup>15</sup> Bataillon, *op. cit.*, p. 246.

tener perdida, o, por lo menos, turbada, y viédeses que os convenía huir de lo que ahora seguís con tanto ahínco (*La Gitanilla*, p. 55).

Casalduero sostiene que las pruebas de Preciosa son signo del ideal moral de la Contrarreforma, pues considera que la joven sólo ve el matrimonio como la manifestación plena de la virtud de Dios; por ello el énfasis en el valor de la virginidad, lo cual apunta hacia la honestidad y el matrimonio tridentino.<sup>16</sup> Casalduero expone que “no es un plazo destinado a conocer el temperamento y el carácter de la persona [...], sino un periodo de prueba y recogimiento en que las almas en contacto se iluminan mutuamente y su comunión purificadora las prepara para recibir el sacramento que redime de todo pecado al acto sexual”.<sup>17</sup> Es cierto que Preciosa piensa el matrimonio desde la concepción religiosa. Además debemos tomar en cuenta también el valor de la virginidad no sólo desde la Contrarreforma, sino desde los rigurosos códigos de la etnia gitana; recordemos la imagen del pañuelo blanco y las tres rosas antes de la boda, que se presenta en las letras de la alboreá con mezcla de romances, epitalamio que se mantiene en la celebración de bodas gitanas.<sup>18</sup> Sin embargo, en la concepción de Preciosa, la perspectiva religiosa no se trata de una visión totalizadora, es decir, no comprende este proceso prenupcial sólo desde un enfoque sagrado, sino como un periodo en el que se puede conocer la identidad del otro, así como un espacio para la sublimación del amor; experiencia humana que Cervantes no deja de lado.

<sup>16</sup> Joaquín Casalduero, “La Gitanilla”, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1943, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>18</sup> Este tipo de cante gitano es una copla de cuatro versos hexasílabos y un estribillo, que actualmente se canta con ritmo y compás de soleá por bulería, y es uno de los palos que mejor guarda las tradiciones gitanas por presentar los ritos nupciales. Las letras hacen referencia a la virginidad de la novia y su ejecución se lleva a cabo después de que se ha mostrado el pañuelo blanco. En la boda, la alboreá sólo puede ser bailada por aquellos invitados que estén casados. Una copla frecuente es: “En un verde prao/ tendí mi pañuelo/ tendí mi pañuelo/ salieron tres rosas/ como tres luceros/ como tres luceros”.

Preciosa, como lo explica en su primer discurso, es vieja de pensamientos; su ingenio de gitana la lleva por otro norte que a los demás y la hace desconfiar de las promesas y las obras de Andrés, porque el amor tiene tal ímpetu que obliga a la voluntad a correr desenfadada tras el deseo de poseer al amado, teniendo los ojos del entendimiento cerrados, por lo que para ella es importante una etapa previa al matrimonio, en el que reine la castidad, el trato entre iguales, y pueda conocerse al otro para tomar una decisión razonada.

Cervantes, como diría Castro, lograba responder tanto a los altos medios eclesiásticos de su época, con una ejemplaridad moral, como a las inquietudes de las pasiones humanas, con la verdad vital del mundo interior del ser.<sup>19</sup> La construcción de Preciosa corresponde tanto a virtudes de un espíritu ideal cristiano, como a la fuerza de las pasiones; actúa como si supiera su origen noble, pero va tejiendo a un mismo tiempo la realidad en la que está parada con la astucia para sobrevivir y sacar dinero, con juegos en el lenguaje de alusión sexual y con el arte de creación de los gitanos.

El matrimonio como sacramento no se trata de una verdad absoluta para Preciosa, pues en *La Gitanilla*, y en las *Novelas ejemplares* en general, encontramos un juego de verdades siempre en movimiento, abiertas, en continuo crearse; de esta manera, se ve un contraste muy claro cuando en unos de los poemas intercalados en voz de Preciosa (un romancillo hexasílabo sobre Santa Ana, cantado y danzado al son de unas sonajas) muestra una idea casta sobre el matrimonio, que, según García López, tiene como función introducir el ideal de la perfección del matrimonio al que aspira Preciosa.<sup>20</sup>

[...]

¡Qué hija, y qué nieto!

<sup>19</sup> Véase Américo Castro, “La ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*”, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 465-467.

<sup>20</sup> García López, nota 28 al texto de *La Gitanilla*, p. 31.

¡Y qué yerno! Al punto,  
 a caer causa justa,  
 cantáredes triunfos.  
 Pero vos, humilde,  
 fuistes el estudio  
 donde vuestra hija  
 hizo humildes cursos,  
 y agora a su lado,  
 a Dios el más junto,  
 gozáis de la alteza,  
 que apenas barrunto (*La Gitanilla*, p. 32).

Sin embargo, resulta significativo que enseguida de este poema y esta danza Preciosa pronuncie de manera contrastiva unas frases de alusión sexual cuando todos los que están alrededor se quedan admirados y uno de ellos le dice: “A ello, hija, a ello! ¡Andad, amores, y pisad el polvito atán menudito!”; en su respuesta, Preciosa muestra su agudeza para entender la alusión erótica y contestar a ella ingeniosamente: “Y pisarélo yo atán menudó!” Esto demuestra que Preciosa teje en su andar y vivir una tela con hilos provenientes de realidades contrastivas.<sup>21</sup>

Las condiciones de Preciosa a Andrés significan una ruptura del sistema patriarcal, cuyos códigos de honra se exacerban mucho más en las costumbres gitanas. La figura de la Gitanilla resulta atípica no sólo por saber leer, escribir y exponer sus ideas sobre la libertad y el matrimonio, sino por decidir sobre éste; además, su originalidad se refuerza en el hecho de que ocupa la función de autoridad al integrar a Andrés al aduar, anulando de este modo las reglas de la etnia, puesto que es payo y, en sentido estricto, no podría ni entrar a la comunidad ni casarse con ella, ya que la ortodoxia gitana dicta que deben casar-

<sup>21</sup> Francisco Márquez Villanueva ha tratado este asunto, véase su artículo “La buenaventura de Preciosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV:1-2 (1985-1986), pp. 741-768.

se entre ellos para perpetuar sus tradiciones culturales y la identidad étnica. Son innegables los vínculos que existen entre los códigos de honor de la sociedad paya española y la sociedad gitana del XVII, los cuales se siguen manteniendo hasta hoy entre los gitanos españoles en España y en las comunidades que han formado por el mundo.<sup>22</sup>

Preciosa ante la violencia del supuesto patriarca del aduar defiende su libertad, porque como explica Luis Rosales, “en la decisión de Preciosa prima la libertad individual sobre la ley social y sobre la tradición de la comunidad a la cual pertenece”.<sup>23</sup> Preciosa cuestiona las violentas prácticas de los gitanos hacia la mujer: “que yo no me rijo por la bárbara e insolente licencia que estos mis parientes se han tomado de dejar las mujeres, o castigarlas, cuando se les antoja; y como yo no pienso hacer cosa que llame al castigo, no quiero tomar compañía que por su gusto me deseche” (*La Gitanilla*, pp. 74-75).

Ahora bien, volviendo a las pruebas prenupciales en la novela de Zayas, Blanca pide al príncipe de Flandes que:

antes de casarse la había de galantear y servir un año, de la misma manera y con las mismas finezas, que si no estuviera otorgada por su esposa, sino que la enamorase con paseos, músicas, billetes, regalos, como si la pretendiera a excusas y a fuerza de finezas, porque quería amar por el trato y conocer en él el entendimiento, condición y gracias

<sup>22</sup> La comunidad de gitanos actualmente mantiene el rigor de dichos códigos al exigir a la mujer fidelidad, castidad, sumisión y obediencia, en cuyo acatamiento se juzga socialmente al marido, y si hay algún mínimo quiebre en la honra, tan delicado cristal, vienen las pugnas entre familias, ya que los gitanos, como lo explica el viejo gitano de *La Gitanilla*, no acuden a la justicia para resolver sus casos, sino que ellos mismos vengan la afrenta: “Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo; nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos y las enterramos en las montañas y desiertos como si fueran animales nocivos” (*La Gitanilla*, p. 71).

<sup>23</sup> Rosales, *op. cit.*, p. 306.

de su esposo. [...] Venga el príncipe y empiece la labor amorosa (*Mal presagio casar lejos*, p. 339).

Este proceso amoroso es decisivo para Blanca porque, al igual que Preciosa, considera que se trata de la etapa en la que se puede conocer al ser amado, por lo que nombra este cortejo como “prueba de entendimiento”. Así, Blanca dice lo siguiente a doña María:

¡Cuánto más acertado es que, galán, le granjee la voluntad, y ella, bien hallada con ella, se la pague, que no, como hemos visto a muchas, que se casan sin gusto, y viviendo sin él, se pasan de la vida a la muerte, sin haber vivido el tiempo que duró el casamiento [...] No hay, doña María, más firme amor que el del trato; con él se descubren los defectos o gracias de que ha de tener por compañero toda la vida. Ya los que se valen del adagio vulgar, ‘que quien se casa con amor vive con dolor’ tengo por ignorante, pues su misma ignorancia le desmiente, porque jamás se puede olvidar lo que de veras se amó, y amando, no sienten ni las penas, ni las necesidades, ni las incomodidades; todo lo dora y endulza el amor (*Mal presagio casar lejos*, p. 341).

Los argumentos de Blanca sobre el amor y el matrimonio reflejan un ideal en el que intenta sublimar en la institución matrimonial el amor. Posteriormente, Blanca se dará cuenta de cómo funciona realmente en la sociedad el sentimiento de amor. En la trama de *Zayas* el desengaño queda claro y sirve de ejemplo, es decir, su protagonista comienza con una serie de ideas sobre el amor y el matrimonio que irá cambiando conforme vaya enfrentando la realidad, y se dé cuenta de las implicaciones que conlleva estar casada y soportar la violencia física y psicológica del marido y del padre de éste;<sup>24</sup> de

<sup>24</sup> *Zayas* intenta por medio de lo violento prevenir a la mujer de su tiempo sobre los peligros del matrimonio y las relaciones con el sexo opuesto, ya que a lo largo de su narrativa encontramos muy pocos ejemplos de hombres que ya no amen simplemente



modo que, cuando ve que el príncipe ya no la procura y la trata con desprecio, pide que se anule el matrimonio y la envíen de regreso a España donde entrará de religiosa: “Si es que ni vos ni él os halláis bien conmigo, enviadme a España, con mi hermano, que yo os doy palabra que, en deshaciendo Su Santidad el matrimonio, y llegando a ella, entrarme religiosa, que no será muy dificultoso romper un lazo que tan dulcemente os aprieta” (*Mal presagio casar lejos*, p. 358).

El hartazgo del marido llega a tal extremo que engaña a Blanca, pero no con otra mujer, sino con su criado. La narradora desearía que su público la entendiera sin tener que describir el momento en que Blanca los encuentra en el acto sexual: “Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que, sin darme a entender, me entendiérades, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló [Blanca]. Vio acostados en la cama su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, más pensarlo” (*Mal presagio casar lejos*, p. 360).<sup>25</sup>

Blanca sabe su muerte desde el momento en que su suegro había asesinado a su propia hija por un falso adulterio, y esta premonición se refuerza después de presenciar la escena homoerótica; ella sabe que haberlos visto le costará la vida, pero la acepta de manera estoica “la fatal desdicha y la estrella rigurosa de su nacimiento” (*Mal presagio casar lejos*, p. 360). Sin embargo, Blanca hace un acto de justicia antes de la resignación quemando públicamente la cama en donde los encontró, que, como apuntó Margo Glantz en la discusión del coloquio, es su último grito antes de ser asesinada.

---

a la mujer, sino que la respeten realmente; hay un maltrato físico y emocional, puesto que ha habido un fracaso en el intento de amar, es decir, la mujer tiene esperanzas de ser correspondida en la fuerza de su amor, pero a cambio recibe no sólo la inconstancia de amor, sino, la violencia; por lo que al final de cada novela de los *Desengaños* hay una advertencia por parte de las narradoras.

<sup>25</sup> En otra versión de la novela se dice que hasta el demonio se avergonzaría de ver la escena: “teatro donde se comete su ofensa y la mía, con tan torpes y abominables pecados, que aun el demonio se avergüenza de verlos”.

La muerte de Blanca demuestra el fracaso de la idealización del matrimonio, y se convierte en un ejemplo más de los desengaños de Zayas: el matrimonio significa la pugna entre sexos focalizada en el cuerpo femenino.

\* \* \*

En el análisis de la continuidad que existe entre los discursos de Preciosa y Blanca vemos un intento de hacer equivalentes las tres perspectivas desde las que se concibe el matrimonio; de modo que desean que lo sacramental, lo social y lo amoroso convivan bajo una misma realidad armónica. En *La Gitanilla* esta unión sí se consigue, pero sacrificando la voluntad y libertad individual de Preciosa para alcanzar la estabilidad social; y *En mal presagio casar lejos*, esa armonía resulta imposible, pues sigue el cariz de los desengaños zayescos, donde hay un fracaso en el amor.

Subyace también la problematización que hacen Cervantes y Zayas de los códigos aceptados durante el siglo XVII sobre el matrimonio y la concepción de la mujer, por medio de la voluntad propia y la libre voz de Preciosa y Blanca, personajes femeninos que no se quedan en el silencio.

LA “MESA DE TRUCOS” EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*:  
EL EJEMPLO DE *EL AMANTE LIBERAL*

*José Manuel Lucía Megías*  
Universidad Complutense de Madrid  
Asociación de Cervantistas

1. ¿Cómo explicar, cómo hacer entender a un lector del siglo XXI, que ha leído tantas historias, tantos cuentos, tantas novelas, la originalidad de las propuestas de Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, la mesa de trucos que desplegó ante los lectores de 1613 que estaban esperando ansiosos la continuación de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza? Los detalles de la narración sorprenden por las filigranas de lecturas, ecos y reenvíos que es posible descubrir en cada una de sus historias, y en su conjunto. Un universo lleno de voces entrelazadas con su propia obra y la obra de tantos escritores que lo precedieron. Pero en esto Cervantes no es más que hijo de su tiempo, un tiempo de maestros, de autoridades, de horizontes bien definidos y de poliantes al alcance de manos curiosas y eruditas. Las *Novelas ejemplares* pintan al lector una paleta de personajes que, a pesar de sus peculiaridades, son todos uno: personajes que son, que se hacen, pero también personajes que, sin saber quiénes son, se comportan como deben ser. Pero en esto, a pesar de todas sus genialidades, Cervantes sigue siendo hijo de su tiempo, de ese tiempo que ha visto cómo se han llenado las obras literarias de pícaros, pastores, peregrinos, celestinas e, incluso, de gitanos. No es éste el camino. No encontraremos en los finales de las novelas de Cervantes nada que nos sorprenda. Todo vuelve a su ser. A su ser social. No puede ser éste el único camino. ¿Acaso hemos de pensar en una perspectiva lingüística, recordando

yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (p. 19).<sup>1</sup>

“Van creciendo...” o “irán creciendo”. ¿Qué le hizo pensar a Cervantes que las *Novelas ejemplares* iban a gozar del mismo éxito editorial del *Quijote*, que iban a crecer, a difundirse, a convertirse en un objeto cotidiano en tantas bibliotecas, en tantos gabinetes de lectura en su tiempo? ¿También lo pensó Francisco de Robles, el librero que no había dejado de insistirle a Cervantes que le entregara la continuación de su caballero andante, que tantas alegrías les había dado a los dos? ¿Ese librero que ahora, ocho años después, cinco de haber reimpresso por tercera vez las aventuras de don Quijote y Sancho, se ha de conformar con publicar una nueva obra de Cervantes, aunque esta obra no fuera la tan añorada segunda parte quijotesca? ¿Había leído ya Francisco de Robles los capítulos del *Quijote* que llevaba escritos Cervantes? Aquellos que seguramente comenzó a escribir “un mes después” de su primera edición, como un mes es el que pasa desde que llegó el hidalgo manchego a su aldea y el recobrar la salud y las inquietantes conversaciones con el cura y el barbero, que culminan con el genial diálogo con el bachiller Sansón Carrasco, finalizado como sólo Cervantes lo podría hacer: con un ejemplar de la primera parte en manos del caballero andante. A un tiempo, una pirueta literaria, un tensar —sin romperlo nunca— el arco de la verosimilitud, principio rector de la poética narrativa cervantina. Y a un tiempo, una eficaz campaña publicitaria, que demuestra y amplía el éxito editorial de la obra en los primeros meses de su puesta a la venta. Pero éstos eran otros tiempos, los tiempos de 1605. ¿Qué

<sup>1</sup> Todas las citas de las *Novelas ejemplares* proceden de Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

pensó Francisco de Robles cuando Cervantes prefería hablarle de cuentos de peregrinos, de gitanillas o de fregonas, de celosos, nobles italianos, naufragios o de perros filósofos antes que de los nuevos peligros a los que tendrían que enfrentarse el caballero andante y su escudero en las calurosas, siempre calurosas, tierras de La Mancha? Éste, como tantos otros, será un secreto que Francisco de Robles se llevó a la tumba. A nosotros sólo nos queda el dinero que le entregó a Cervantes para conseguir el privilegio de las *Novelas ejemplares*: 1600 reales y 24 “cuerpos del dicho libro”.

¿Y Cervantes, qué pensaría? ¿Acaso importa? ¿Acaso ése deba ser el camino en el que debe aventurarse el crítico para poder dar una respuesta a esta pregunta que se ha convertido en una obsesión, en casi una pesadilla? ¿Son acaso las *Novelas ejemplares* una obra más de Cervantes, una de esas obras que llevaba toda una vida escribiendo, y que aprovecha para publicar después del éxito del *Quijote*? ¿Hemos de poner en la misma balanza crítica las *Novelas ejemplares* que el *Viaje del Parnaso* —seguramente la obra más apegada a su época, a lo que se esperaba de un escritor en su época—, o que las *Comedias* y los *Entremeses*, esos de los que confiesa —casi como un desafío— que nunca fueron representados, de la misma manera que en su prólogo se admira no sólo de que Lope de Vega hubiera escrito unas 1500 comedias, sino que todas ellas habían conocido el polvo de los escenarios en los Corrales de Comedias? ¿Y el *Persiles*? ¿Acaso consideraría a un mismo nivel el *Persiles*, o su primera *Galatea*, con lo que son sus *Novelas ejemplares*? A un lado dejó la segunda parte del *Quijote*, esa segunda parte que le ha dado la vuelta al texto en un continuo diálogo con su propio universo literario: si el caballero manchego en la primera parte de la obra vive en un imaginario nacido de la lectura de los libros de caballerías; en la segunda parte, él —como el resto de los lectores de la obra, de la que él es un personaje más— vive a partir de sus recuerdos, de sus hazañas, de esas que no pueden ser imaginación porque una mañana —y todos lo hemos leído— tuvo un libro entre las manos, el libro de un tal Cide Hamete Benengeli, de un

tal Miguel de Cervantes Saavedra, que ha vuelto eternas su vida, su memoria. Pero ésta es otra historia, ésta es una historia posterior, una historia que no hubiera sido posible sin las *Novelas ejemplares*.

“Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (“Prólogo”, p. 18). Ni más. Ni menos. No hay en la obra de Cervantes una “mesa de trucos” como la que ofrecen las *Novelas ejemplares*. En todos sus textos, en todos los géneros a los que se acercó Cervantes, a todos los que dedicó su pluma y su talento, su tiempo y su vida, en todos ellos es posible descubrir los cambios que han impuesto los aires de libertad que deja Cervantes correr en su escritura. Una escritura que le regala lo que la vida le hurta a cada momento. Un detalle (la aparición de la sangre y la muerte en un libro de pastores), que no es sólo un detalle; o una vuelta de tuerca a todo un género (situar como protagonista a un actante secundario ya habitual en un determinado modelo de libros de caballerías como son los que siguen el paradigma del entretenimiento) son sólo dos ejemplos procedentes de obras narrativas anteriores a las *Novelas ejemplares*. Pero nada parecido a la ‘mesa de trucos’ que Cervantes ensaya, y lleva hasta sus últimas consecuencias en cada una de sus novelas ejemplares, que se convierten, “así todas juntas como cada una de por sí”, en un “ejemplo provechoso” donde la literatura descubre un nuevo destello, una enseñanza particular. Las *Novelas ejemplares* lo son porque “si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se puede sacar algún ejemplo provechoso”: ‘ejemplo provechoso’ en el plano social de aquello que se narra; pero también ejemplo provechoso en el plano literario. En su conjunto, sin un marco narrativo que lo limite, que lo cierre en los estrechos senderos de una única voluntad de lectura, pero también en cada una de ellas, Cervantes da rienda suelta a su creatividad, a sus vendavales de libertad, y ensaya cómo llegar (y a veces traspasar) los límites de la narración. Lo que sería impensable para una novela o para una comedia (la primera

porque siempre busca el apoyo del público y detrás se encuentra un librero o un editor que gusta más de certezas que de aventuras literarias, y la segunda porque tiene que moverse en la estricta normativa con apariencias de libertad que desde 1609 impone Lope de Vega con su *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*), es el terreno propicio para las *Novelas ejemplares*, la obra más experimental de Cervantes, una de las más originales de todo el Siglo de Oro. Lástima que poca hierba crítica crezca donde aparece la sombra del *Quijote*.

2. ¿Dónde se encuentran los límites de los textos? ¿Hasta dónde es posible llevar al lector, sin que nos abandone en la aventura recién comenzada de leer? No hemos de olvidar que los "topoi", los lugares comunes, son uno de los principios de escritura que se desarrollan en el mundo clásico, se expanden y amplían en la Edad Media y entran de manera triunfante en el Renacimiento, que vuelve sus ojos a la búsqueda de una "auctoritas", que encuentra antes en la tradición medieval (latina y vernácula) que en los textos griegos y latinos clásicos. Chrètien de Troyes, el creador de la literatura artúrica gracias a los *romans* que escribió en las cortes del norte de Francia en el siglo XII, hablaba de dos conceptos básicos de escritura: la *matière* y el *sen*, la materia y el sentido. La primera vendría a ser el tema, el conjunto de líneas argumentales que proceden de la tradición y al que el escritor debe supeditarse; el segundo, la orientación en enseñanza, en intención que cada autor le otorga a la materia que le es dada de acuerdo a los ámbitos de recepción en que la obra se ha fraguado y en los que se quiere difundir. La tradición, las líneas argumentales, la forma de presentar y de caracterizar a los personajes y temas según el género en que se inserta un texto constituyen la base de la escritura en la época de Cervantes. Nosotros, en cambio, somos hijos de la Revolución, de la búsqueda de la originalidad. Hijos de la gran transformación que supuso el Romanticismo en las letras occidentales; revolución romántica que colocó al autor en el centro de la creación literaria, un autor que debe buscar su propio universo creativo, desde

la *matière al sen*, desde los temas al sentido que le entrega a su obra. ¡Qué enorme abismo interpretativo el que nos separa de la literatura de los Siglos de Oro! Pero con Cervantes siempre tenemos un punto de apoyo: no es casualidad que se le considere el creador de la novela moderna. En Cervantes —y en sus *Novelas ejemplares* en grado sumo— nada es como lo esperaría un lector de la época. Cervantes se mueve en los límites de los géneros y este movimiento es lo que le vuelve tan moderno, tan alejado de las anquilosadas narraciones de otros autores de su época, que son un lastre para los lectores actuales.

¿Qué debía pensar un lector del siglo XVII cuando comenzara a leer la novela de *El amante liberal*?

—¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntos nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, mal derribados torreones, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes d'este en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero (*El amante liberal*, p. 109).

Primero lo evidente: es un relato que comienza con un lamento. Quien habla es un cautivo, al que la fortuna no le ha sonreído, ni en libertad ni tampoco en el estado en que ahora se encuentra. Pero no es un lamento al vacío el que se escucha. Es un lamento ante las ruinas de Nicosia.<sup>2</sup> A nosotros, lectores del siglo XXI, a un lado y

<sup>2</sup> Véase Begoña López Bueno, “Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro”, *Revista de Filología Española*, LXVI (1986), pp. 59-74.



otro del Atlántico, Nicosia, la capital de Chipre, seguramente nos dice bien poco, no entra dentro de nuestro imaginario cultural. Pero para los lectores de los siglos XVI y XVII, Nicosia era un lugar común y su conquista a manos de los turcos, el 9 de septiembre de 1570, la señal de que algo debía cambiar en Europa si los reinos cristianos deseaban seguir dominando el Mediterráneo. Y ese algo que cambió fue una alianza que terminó en el triunfo de la batalla de Lepanto. Pero Nicosia es también la última de la larga lista de ruinas ante las que lamentarse del presente por la pérdida del esplendor del pasado: Troya, Roma e incluso Córdoba, a la que Góngora le dedicó unos versos en sus *Soledades*. Desde las primeras líneas, el lector del siglo XVII sabía que quien se lamenta con tan tristes palabras se encuentra en la Nicosia conquistada por los turcos, que es un cristiano, pues está cautivo en tierra infiel, y que le ha sucedido una desgracia tal que su dolor supera a las de las ruinas de la ciudad que hace unos años dejó de ser libre. Eso sí, una historia culta. El lector, a medida que sigue leyendo, se adentra en el tipo de narración en la que esta obra cobra sentido: la novela bizantina, un relato culto de aventuras, que inserta sus raíces en relatos de la Grecia humanística del siglo III (las *Etiópicas o Teágenes y Cariclea* de Heliodoro de Éfesa), siendo Fernando Alonso el primero que las escribió en castellano: *Historia de los amores de Clarea y Florisea, y los trabajos de la sin ventura Isea*, de 1552. Jerónimo de Contreras (*Selva de aventuras* de 1565) y Lope de Vega (*El peregrino en su patria* en 1604) son otros autores que se han acercado a este género, dando algunas de las obras bizantinas más conocidas y leídas en su momento.

El lector de la época ha encontrado su espacio. Ya sabe lo que va a leer (o escuchar) a partir de este momento: una historia compleja de encuentros, despedidas, naufragios, peregrinajes, desamores, equívocos y una enrevesada trama de personajes, que entran y salen de la narración a un ritmo vertiginoso. Pero Cervantes no demuestra su dominio del género (al que entregará una de sus obras más reconocidas: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) tan sólo en ser capaz

de reducir a unas páginas lo que otros hubieran tenido necesidad de varios tomos, sino de abrir la narración a otros géneros en una mezcla genial. Si Lope de Vega en *El peregrino en su patria* —como era habitual que lo hiciera en el resto de sus obras en prosa— introduce poemas, versos de muy diferente naturaleza y hasta autos sacramentales, Cervantes va a convertir uno de los tópicos más habituales del género: una batalla naval, en una típica comedia de enredos, siguiendo los esquemas que triunfan en las tablas de los Corrales de Comedias.

La batalla naval es el punto culminante de las redes de engaño que se han ido fraguando en Nicosia a partir de la locura que incita la belleza de la hermosa Leonisa. En realidad, todo lo contado hasta el momento parece estar pensado para llegar a este instante, a esta aventura donde todos los personajes han cifrado su felicidad, por más que esta felicidad haga necesaria la muerte de algunos de ellos. La batalla naval —¿hasta qué punto no está siempre presente la de Lepanto o la de la Armada Invencible en el imaginario del lector de la época?— es el crisol de los engaños y de las mentiras. Comencemos con el bergantín que lleva a la bella Leonisa: en él va el cadí (“que es lo mismo que ser su obispo”), enamorado como todos de la cautiva cristiana, que, de acuerdo a sus criados Mahamut, un renegado italiano, y Ricardo, el cautivo cristiano enamorado de Leonisa desde sus tierras, y que en el cautiverio toma el nombre de Mario, dice llevar a la cautiva al Gran Turco en Constantinopla: pero el plan en realidad es otro: a mitad del camino hará creer a todos que la esclava cristiana ha muerto y arrojará su cuerpo al mar; pero, de nuevo en realidad, será el cuerpo de su mujer, la rica Halima, la que abracen las olas del Mediterráneo, pues su intención es la de quedarse con el cuerpo de la cristiana y con las riquezas de la esposa, para así vivir feliz el resto de sus días. Halima, que acompaña a su marido con sus riquezas y con sus padres, tiene otra intención: apoyada, a su vez, por Mahamut y Ricardo, es su deseo levantarse en armas contra su marido en medio del mar, abandonarle a su suerte, y con todas sus riquezas

ir a tierras cristianas donde abrazará la fe de Cristo para casarse con Mario, el joven cautivo del que se ha enamorado locamente. Y por supuesto, ni Mahamut ni Ricardo, los criados que van tejiendo los hilos del destino de sus amos en un espejo de engaños y de identidad, comparten sus intenciones, pues su plan es otro: alzarse con el gobierno de la nave para volver a las costas de Trápana, la tierra de Leonisa y Ricardo, dejando atrás su cautiverio y comenzando una nueva vida con las riquezas de Halima.

Dos días llevaba el bajel en la mar cuando llegó el momento en que los cristianos querían poner inicio a su intención y deseo, pero justo en ese instante "descubrieron un bajel que a vela y remo les venía dando caza" (*El amante liberal*, p. 150). Si algo forma parte del ADN del género de la novela bizantina es la oportunidad del tiempo de la desgracia: en un segundo, en una décima de segundo, la vida de los protagonistas puede dar un giro inesperado. Así sucede en tantas aventuras de papel. Así le sucedió a Cervantes en varios momentos de su vida. Ya lo habíamos leído antes en la separación de Leonisa y Ricardo cuando fueron hechos prisioneros, cada uno embarcado en un bajel diferente, y también en la diversa fortuna que los dos tuvieron ante las tormentas que sufrieron durante varios días: cómo el bajel de Ricardo consiguió llegar al puerto de "Trípol en Berbería", mientras que el de Leonisa no gozó de la misma fortuna y en la primera tormenta terminó destruido al embestir contra las peñas de una isla. Un segundo para el dolor y la desesperación. Un segundo para el reencuentro cuando Leonisa vuelve a la escena convertida en la rica esclava que vende un judío a los tres hombres más importantes de Nicosia: el cadí, el bajá Hazam, que acaba de llegar para ser el gobernador de la ciudad, y el bajá Alí, el gobernador que está por volver a Constantinopla.

La alarma y el desconcierto son totales en el bajel del cadí: los buenos deseos se llenan de temores pensando que podría ser una nave de corsarios cristianos. Pero, al acercarse, en un segundo de nuevo, parece que todo vuelve a la normalidad, pues se dan cuenta de que

se trata de una nave turquesca. “Mandó poner luego una banderita blanca de paz en el peñol de la popa, por que le viesen los que, ya ciegos y codiciosos, venían con gran furia a embestir el mal defendido bergantín” (*El amante liberal*, p. 150). Pero justo en ese momento en que se estaba izando la bandera, Mahamut vuelve la cabeza y, en ese segundo “vio que de la parte de poniente venía una galeota, a su parecer de veinte bancos, y díjosele al cadí; y algunos cristianos que iban al remo dijeron que el bajel que se descubría era de cristianos; todo lo cual les dobló la confusión y el miedo, y estaban suspensos sin saber lo que harían, temiendo y esperando el suceso que Dios quisiese darles” (*El amante liberal*, p. 150). En un segundo, de nuevo, la fortuna parece haber dado una de sus caprichosas cabriolas. Los engaños del cadí, de su esposa, de Ricardo y de Mahamut quedan ahora en un segundo plano: la realidad de los peligros del Mediterráneo parece que se impone a la trama de la historia. Pero no hay mucho tiempo para pensar o para lamentarse, aunque es más que oportuna la aclaración que hace el narrador, como si de un espectador privilegiado de una obra de teatro se tratara: “Paréceme que diera el cadí en aquel punto por hallarse en Nicosia toda la esperanza de su gusto” (*El amante liberal*, p. 150).

Y en este instante comienza Cervantes a desplegar su genio, y lo que debía ser la descripción de una trágica batalla naval, donde la valentía y el honor hicieran acto de presencia, al mismo tiempo que los sentimientos y sensaciones enfrentadas de los personajes, que será crucial en el devenir de la historia de todos ellos, la narración se convierte en un continuo juego de máscaras, al más habitual y tópico estilo de las comedias de enredos, llenas de puertas, de ventanas, de personajes que salen, entran, intervienen y muestran mil caras en cada uno de sus parlamentos, todos llenos de equívocos, de dobles sentidos... y así, por resumir, los bajeles que se aproximan uno detrás de otro no son naves que están en el Mediterráneo en busca de cualquier botín o para defender las rutas comerciales de los imperios del momento, sino naves que han preparado el bajá Hazam

y el bajá Alí con una misma intención: quedarse en exclusiva con la hermosa Leonisa. Y si el narrador al inicio de la batalla naval parecía un simple espectador de esta comedia de enredos, ahora serán los protagonistas cristianos los que se convertirán en meros espectadores de una escena que termina con la muerte de casi todos los que participan en ella. Como en las comedias de enredo, la compleja madeja de relaciones se deshace en un instante, como si los nudos que parecen necesitar de años de narraciones y de cuentos hubieran desaparecido por arte de magia. Una vez más han ganado los buenos sobre los malos. Y lo único que han tenido que hacer los protagonistas es esconderse y esperar:

Estábanlos mirando Ricardo y Mahamut, que de cuando en cuando sacaban la cabeza por el escutillón de la cámara de popa, por ver en qué paraba aquella grande herrería que sonaba; y viendo cómo los turcos estaban casi todos muertos, y los vivos malheridos, y cuán fácilmente se podía dar cabo de todos, llamó a Mahamut y a dos sobrinos de Halima, que ella había hecho embarcar consigo para que ayudasen a levantar el bajel, y con ellos y con su padre, tomando alfanjes de los muertos, saltaron en crujía; y apellidando “¡libertad, libertad!” (*El amante liberal*, p. 152).

¿Si alguna vez a Cervantes pudiera habersele ocurrido imitar a Lope de Vega, seguir la senda del triunfo que él dominaba en la Corte, no es éste el momento de seguir pensándolo cuando ha terminado las *Novelas ejemplares*? ¿Quién quiere ser Lope de Vega, alzarse con el trono del presente cuando es capaz de tener la maestría de conjugar en un mismo texto varios de los géneros a los que estaban tan acostumbrados los lectores de la época, y hacerlo sin salirse del género bizantino que da sentido a la narración? Una vez más, Cervantes no deja de admirarnos. A los lectores del siglo xvii. A los lectores del siglo xxi.

3. ¿Quién quiere ser Lope de Vega? Sin duda, Cervantes no. Y menos hoy, 2 de noviembre de 1612. Por fin Jorge de Tovar, escribano de Felipe III, ha firmado la licencia y privilegio de impresión de las *Novelas ejemplares* en el reino de Castilla:

Por cuanto por parte de vos, Miguel de Cervantes, nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro intitulado *Novelas ejemplares*, de honestísimo entretenimiento, donde se mostraba la alteza y fecundidad de la lengua castellana, que os había costado mucho trabajo el componerle, y nos suplicastes os mandásemos dar licencia y facultad para le poder imprimir, y privilegio por el tiempo que fuésemos servido, o como la nuestra merced fuese; lo cual, visto por los del nuestro Consejo, por cuanto en el dicho libro se hizo la diligencia que la pragmática por nos sobre ello fecha dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula en la dicha razón, y nos tuvimoslo por bien (“Preliminares”, p. 9).

Cervantes se la sabe de memoria. Son las mismas fórmulas jurídicas de siempre. Pero a él le saben a música celestial, como las aprobaciones que había conseguido en los meses de julio y agosto, la de fray Juan Bautista, el Doctor Cetina y fray Diego de Hortigosa. “Y no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes con semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia, y el cómo nos hemos de haber en ellas; y este fin tienen los que escriben novelas y fábulas” (“Preliminares”, p. 6), escribirá Cetina en la suya. Y volver al taller de impresión de Juan de la Cuesta, ahora mudado de la calle Atocha a la cercana calle de San Eugenio. Y así, a mediados de agosto de 1613 ya se pudieron comprar los primeros ejemplares en la librería que Francisco de Robles tenía muy cerca del alcázar de Madrid, en la calle Mayor: el 12 de agosto de 1613 Hernando de Vallejo “escribano de la Cámara del Rey, nuestro Señor”, firma la tasa del libro; los primeros volúmenes de las *Novelas ejemplares* se vendieron a ocho reales y catorce maravedís.

¿Quién quiere ser Lope de Vega? Se dice Miguel de Cervantes con un volumen de sus *Novelas ejemplares* en las manos. Su mesa de trucos sigue llena de papeles y de proyectos: su segunda *Galatea*, el poema del *Viaje del Parnaso*, sus comedias y entremeses que ha decidido intentar imprimir ya que le es imposible representarlas, su novela bizantina *El Persiles*, y, su *Quijote*, esa segunda parte de don Quijote que todo el mundo le está solicitando y que le da una enorme pereza concluir. Lleva ya casi 30 capítulos escritos, pero... ¿A quién le va a interesar el *Quijote* cuando lean las *Novelas ejemplares*? ¿Quién va a querer seguir escuchando las historias de un hidalgo y de su escudero después de haber puesto "en la plaza de nuestra república una mesa de trucos"? Aquí está Cervantes. El mejor Cervantes. El Cervantes de todas las caras y de todos los gestos. El Cervantes que vive y vivirá gracias a la literatura. ¡Mal año el 1613 para el resto de los narradores! ¡Cervantes ha venido a alzarse con la corona de la narrativa en castellano! Que otros se queden con la corona de los escenarios en los Corrales de Comedias o en los salones del rey y de la nobleza, con la de la poesía... la narrativa es él, Miguel de Cervantes Saavedra.

Y despacio, muy despacio, Cervantes se levanta de su silla frailería. A veces se olvida, pero ya tiene 66 años. Es un joven vigoroso en la literatura, pero ya un anciano con muchos caminos a sus espaldas en la vida real. Se levanta Cervantes y se dirige a la ventana. Lleva días esperando la visita ansiosa de su librero, de Francisco de Robles, para anunciarle la venta de todos los volúmenes impresos de sus *Novelas ejemplares*, y que ya ha empezado a comprar papel para iniciar la segunda edición. Como le sucedió en 1605, cuando publicó la primera parte de su hidalgo don Quijote de la Mancha. ¡Qué extraño! Mira por la ventana. Todo está en calma. Nada parece romper el ritmo cansino de la tarde, esa tarde que comienza a enrojecerse. "Dentro de un rato saldré a dar una vuelta, me pasaré por el mentidero de los cómicos a ver qué se está diciendo de mis *Novelas*", se dice Cervantes mientras se encamina cabizbajo a su alcoba dejando a sus espaldas su mesa de trucos, iluminada con los últimos rayos del día, los primeros sonidos de la noche. Dentro de un rato.





SUCESOS Y DESGRACIAS  
DE *EL LICENCIADO VIDRIERA*

*Maria Augusta da Costa Vieira*

Universidade de São Paulo

*El que lee mucho y anda mucho,  
vee mucho y sabe mucho.  
(Don Quijote, II, 25)*

Cuando don Quijote menciona el aforismo de este epígrafe se encuentra en medio de una animada conversación con Maese Pedro e indirectamente con su mono adivino, además de Sancho Panza, que aprovecha la ocasión para indagar acerca de lo que estaría haciendo Teresa Panza en aquel momento. No hace falta decir que la propiedad de las respuestas y comentarios del mono, traducidos por Maese Pedro, confieren credibilidad a los supuestos poderes adivinatorios del dúo que, aparentando clarividencia, es capaz de descubrir y verbalizar hechos ocurridos en el presente y en el pasado. Don Quijote queda de verdad sorprendido por el prodigio del mono y, según él, para tener noticias de cosas tan fabulosas como éstas es necesario, de hecho, andar el mundo y a propósito dice “el que lee mucho y anda mucho, vee mucho y sabe mucho”.<sup>1</sup>

Aunque el aforismo se refiera a un episodio bien delimitado del *Quijote*, parece ser emblemático con relación a la trayectoria del licenciado Vidriera, personaje que leyó mucho y anduvo mucho y que tiene una historia de vida cimentada en la experiencia del hombre peregrino, que recorrió tierras y más tierras, y al mismo tiempo, en

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 25.

la experiencia del estudiante universitario que siguió el campo de las leyes, aunque su notable entendimiento siempre prefirió el de las letras humanas, o sea, el de la tradición clásica. Lecturas y andanzas, al fin y al cabo, fueron las actividades que basaron sus recorridos y le concedieron el don de la agudeza y de la discreción. En cierta medida se podría pensar que su historia de vida es la ilustración de este aforismo pronunciado por su hermano mayor, don Quijote.

Por otro lado, desde el punto de vista de la genealogía de las formas narrativas, el relato parece ser la representación del propio concepto de poesía —como se designaba a la literatura en los tiempos de Cervantes— identificándola con un océano en el que las aguas se confunden continuamente en la apropiación de imágenes del mundo y de estructuras textuales preexistentes. En este sentido, la novela cervantina puede considerarse como una novela verdaderamente ejemplar, por componer un intrincado y sustancioso diálogo con múltiples formas, trayendo a la luz un vasto repertorio textual y creando una red de alusiones y apropiaciones al interior de la composición poética.

Lo que me propongo en este trabajo es tratar algunas posibles conexiones de la novela con un determinado conjunto de textos, propio de los tiempos de Cervantes, y que parecen ser objeto de imitación en la construcción del personaje. Las reflexiones aquí expuestas, por cierto, no se alinean con parte de la fortuna crítica sobre la novela que insistió en destacar la ausencia de un principio unitario en su composición, considerándola como un “relato descosido”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Un ejemplo de esta crítica es el trabajo de Luis Rosales: “La evasión del prójimo”, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985: “*El licenciado Vidriera* puede ser una de las primeras novelas ejemplares escritas por Cervantes. En cualquier caso es una obra en donde todavía el autor anda con pie impreciso y hacia la búsqueda de sí mismo. Tantea su modo de expresión. Por su relato descosido y su intención satírica, *El licenciado Vidriera* se asemeja al *Coloquio de los perros*” (t. I, p. 113).

\* \* \*

Como bien sabemos, Tomás Rodaja —como es llamado el personaje nuclear de la novela— pasa por tres momentos bien definidos representados por los cambios de su propio nombre: Tomás Rodaja, cuando comienza sus estudios en Salamanca; licenciado Vidriera, cuando es acometido por un extraño tipo de locura; y Tomás Rueda, cuando retorna a la normalidad y retoma la vida de soldado. El encuentro, cuando todavía es muy joven, con los dos caballeros estudiantes a orillas del río Tormes —en una probable alusión al Lazarillo— lo conduce a los bancos universitarios, y en poco tiempo se hace famoso debido a su “buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido” (*El licenciado Vidriera*, p. 265).<sup>3</sup> Una memoria notable y un talento especial para las letras eran sus cualidades fundamentales. Conoce a un capitán de infantería, don Diego de Valdivia, que lo invita a un largo y minucioso viaje por Italia y posteriormente a Flandes, recorriendo y apreciando los más variados rincones italianos, además de ser instruido sobre el elevado valor de la carrera militar, aun cuando el propio capitán Valdivia se sorprenda con su consciencia tan escrupulosa que según él “más es de religioso que de soldado” (*El licenciado Vidriera*, p. 269). Después de un tiempo decide regresar a Salamanca para concluir sus estudios, reuniendo en esa primera etapa de su vida un amplio conocimiento de los dos caminos más dignos para tener una experiencia de vida plena: el de las armas y el de las letras.

La segunda etapa se concentra sobre todo en la vivencia de una determinada locura desencadenada a partir de un discreto pero intenso contacto con una dama “de todo rumbo y manejo” (*El licenciado Vidriera*, p. 275). La mujer se enamora y desea de Tomás Rodaja las atenciones de un amante, sin embargo, el joven se muestra

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

mucho más interesado en los libros que en los placeres del amor. Tomada por instintos de venganza, la joven lo convierte, mediante un hechizo que produce un tipo de locura, en el licenciado Vidriera: un ser que se juzga de vidrio y que al mismo tiempo dispone de una mente ingeniosa, capaz de pronunciar sabias y agudas palabras, combinadas en “consejas” y “consejos”. De esta manera, el licenciado pasa a ser el consejero de toda la población y se manifiesta sobre los más variados temas: inventa historias y apotegmas, sentencia, censura, tratando siempre de instruir a sus oyentes, hasta que un sacerdote se encarga de su curación, y así recalca en la tercera etapa de su vida, cuando adopta el nombre de licenciado Tomás Rueda. Librado de su locura no encuentra lugar en la Corte, dado que ya no despierta interés ni curiosidad en las personas. De esta suerte abraza nuevamente las armas, va a Flandes al encuentro de su amigo, el capitán Valdivia, donde acaba muriendo con fama de “prudente y valentísimo soldado” (*El licenciado Vidriera*, p. 301).

Para internarse en la novela parece ser fundamental entender el texto cervantino como el resultado de la superposición de múltiples capas que se confunden y se combinan, relacionadas con cuestiones de géneros literarios, de filosofía moral, de estudios sobre las pasiones del alma, la melancolía, los usos del lenguaje, las formas propias de la oralidad y la imitación de textos clásicos y contemporáneos. Para esta presentación consideraré algunas de dichas capas textuales.

La locura de Vidriera reúne varias formas de discursos, comenzando por la incorporación del tema de la locura como elemento central de la narración, atribuyéndole a ésta un sesgo particular que incorpora nociones erasmistas. De esta manera, su locura, entre otras cosas, significa la conquista de nuevos horizontes, capaz de conciliar el desatino con la sensatez y de traducir con su agudeza una percepción radiográfica de la vida y de los hombres.

A lo largo del siglo XVI, el tema de la locura suscitó un gran interés que se pone en evidencia en la publicación de algunos títulos como *La nave de los locos* de Sebastián Brant (1494), *Elogio de la locura* de

Erasmus de Rotterdam (1511) y, en el ámbito ibérico, *Censura de la locura humana y excelencia della*, de Jerónimo de Mondragón (1598) que, además de ser considerado como una cierta adaptación de la obra de Erasmo con el agregado de algunas historias de locos, para Antonio Vilanova habría sido una fuente posible para la novela del *Licenciado*. Cabe recordar que en el propio *Quijote*, entre el prólogo y el primer capítulo de la segunda parte, el interés por ese tipo de relato se manifiesta claramente por medio de historias de locos: la del loco sevillano, la del loco cordobés y la del loco de la casa de Orates.

Con relación al tipo específico de locura del licenciado Vidriera, aunque pueda sorprender al lector de hoy por la excentricidad de sus manías, en los siglos XVI y XVII era común ese tipo de demencia, como aparece mencionado en las *Meditações metafísicas* de Descartes que, hablando de sí mismo y de los posibles equívocos provocados por los sentidos, menciona la locura vítreo.<sup>4</sup> O incluso como observa Guillermo Serés acerca de un cierto doctor Alfonso de Santa Cruz, que vivió en Valladolid en los tiempos en que Cervantes allí residió, y que historiando las manías de un paciente que juzgaba ser un vaso de vidrio observa que el mismo evitaba el acercamiento de toda persona temiendo romperse.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Para Descartes, la locura, junto con el sueño, parece conducir al error. Al referirse al poder engañoso de los sentidos, dice Descartes: “Mas, ainda que os sentidos nos enganem algumas vezes no tocante às coisas pouco sensíveis e muito distantes, talvez se encontrem muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, conquanto as conheçamos por meio deles: por exemplo, que estou aqui, sentado perto do fogo, vestido com um roupão, com este papel entre as mãos, e outras coisas dessa natureza. E como é que eu poderia negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser, talvez, que me compare com aqueles insensatos cujo cérebro é de tal maneira perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bília, que asseguram constantemente que são reis quando paupérrimos, que estão vestidos com ouro e púrpura, quando estão de todo nus, ou imaginam ser cântaros, ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos, e eu não seria menos extravagante se me regressasse por seus exemplos”. (*Meditações metafísicas*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2005, pp. 31-32.)

<sup>5</sup> Según Guillermo Serés, las coincidencias entre el relato médico y la demencia de Vidriera son interesantes y no sería absurdo imaginar que el autor del *Quijote* haya tenido, directa o indirectamente, noticias de ese caso patológico, lo que podría haber

No podría considerarse la locura de Vidriera sin relacionarla también con la melancolía asociada con los humores y los temperamentos de determinadas predisposiciones psicológicas. Robert Burton en su tratado observa distintos tipos de enfermedades de la cabeza, pero su atención recae particularmente sobre las del espíritu, vale decir, las que son propias de la “fantasía” y de la “imaginación” o de la propia razón, y son éstas el frenesí, la locura, la melancolía, el delirio y sus variantes, como la licantrópía o incluso las posesiones demoniacas. Su interés no está en las enfermedades transitorias sino en las manifestaciones que tienen un carácter crónico.<sup>6</sup> Vidriera, en este caso, no estaría en el foco de interés de Burton dado que padece de algo transitorio, aunque prolongado (“dos años o poco más duró en esta enfermedad”) y no se encaja exactamente en ninguno de los tipos por él presentados, ya que la enfermedad del licenciado parece ser más rara o de características más extravagantes. En lugar de convertirse en un lobo, un oso o algo semejante, su delirio optó por transformarlo en una materia de origen mineral e inorgánica, transparente y frágil. Sin embargo, en el periodo en que permanece loco, Vidriera parece ser acometido por una pasión del alma producida por una imaginación asoladora que, según Burton, es la causa más frecuente de melancolía.<sup>7</sup>

Los médicos españoles, en ese caso, se adelantaron en los estudios de tales enfermedades, entre ellos el famoso Huarte de San Juan

---

resultado en una posible reminiscencia, interfiriendo en el perfil anecdótico de la locura del licenciado, vale decir, en su apariencia, en el tipo de manía y no exactamente en la esencia de su desatino. Ver “Introducción”, en Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 62-63.

<sup>6</sup> Véase de Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, préface et dossier de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2005, pp. 147-153. Dice también el texto: “Délire —par infatuation, ou folie— est le nom qui, selon certains, peut être donné en commun à toutes les variantes de maladies qui suivent. Ainsi, Du Laurens et Altomari entendent-ils sous ce mot la folie, la mélancolie, et d’autres maladies, et le nomment *summum genus* [...]” (p. 147).

<sup>7</sup> Burton, *op. cit.*, p. 171.

y, antes de él otros ya habían investigado algunas dolencias del alma y del cuerpo, como el médico catalán Arnau de Vilanova, que como dice Roger Bartra, en el siglo xiv trató de indicar causas que podrían desencadenar la melancolía y la manía, tales como determinados alimentos, mordidas de animales venenosos o de perros rabiosos. Pero además de estas causas, otras más internas también podrían provocar molestias que afectarían directamente las facultades mentales, como dice en su *Practica medicinae*:

[...] las pasiones del alma como la ira y el temor súbito; o la preocupación debida al exceso de estudio, a la pérdida de algo, al hambre que se haya pasado, al excesivo ayuno, al exceso de vigilia; a la retención de la sangre que suele fluir por la nariz, a la menstruación retenida más de lo debido, o a la esperma corrupta o retenida más allá de la medida, y esto lo vemos en religiosos, solteros, hombres y mujeres, que la retienen con frecuencia, convirtiéndola en veneno, según Galeno.<sup>8</sup>

En el caso de Vidriera, las implícitas pasiones del alma, junto con el “membrillo” envenenado —fruta de marcado simbolismo sexual— ofrecido por su pretendiente, sumado a la dedicación excesiva a los estudios en los tiempos en que concurrió a la universidad, y la probable retención desmedida de líquidos en el cuerpo, ya que no era dado a los amores, parecen coincidir con el perfil de la enfermedad formulado por Vilanova, no siendo posible, sin embargo, saber hasta qué punto Cervantes tendría conocimiento de ese tipo de diagnóstico.

El estado melancólico de Vidriera lo conduce a una transformación esencial, a un cierto tipo de “embriaguez” que le concede autoridad discursiva, además de la propiedad de la agudeza, haciendo que sus palabras penetren en el interior de los temas tratados, como diría

<sup>8</sup> Roger Bartra, *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 35.

Vives, y así develar mecanismos que rigen la vida de los hombres y de la sociedad.<sup>9</sup> Su ingeniosidad le permite dominar un amplio repertorio, lo que lo autoriza a opinar sobre todo y sobre todos. Cuando se trata del entendimiento, Vidriera se muestra ingenioso y agudo, sin embargo es en la imaginativa que hace evidente su demencia, más o menos al estilo de don Quijote, que es loco en la acción y sensato en el hablar.<sup>10</sup>

Si los tratados médicos ayudan a comprender la configuración del personaje, la tradición clásica de los filósofos cínicos echa luz sobre algunos procedimientos narrativos. Aun siendo joven el licenciado demuestra tener una rara inteligencia, y en el momento en que pasa a ser loco su ingenio se potencia de modo que sus comentarios recaen en la censura a las costumbres y a las prácticas de la vida social con un sesgo, en general, satírico. En este caso, las biografías de Diógenes Laercio y, en particular, la de Diógenes de Sínope —el cínico por excelencia que circula por las calles de manera excéntrica y se manifiesta por medio de aforismos y anécdotas tradicionales— parecen hacer eco en la composición de la novela, como tan bien lo demostró Riley.<sup>11</sup> Y aunque sea difícil precisar qué textos de estos filósofos habría leído Cervantes, muy probablemente conocía la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía que trae la biografía de Diógenes, el Cínico.<sup>12</sup> Por otro lado, es bien sabido que a mediados del siglo xvi

<sup>9</sup> Juan Luis Vives, *El arte retórica (De Ratione Dicendi)*, introd. Emilio Hidalgo-Serna, trad. y notas Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 121.

<sup>10</sup> Como dice Foucault, en el siglo xvi el concepto de locura sufre transformaciones considerables y en algunos casos los disturbios mentales pueden contar con privilegios de la reflexión crítica, pudiendo corresponder a uno más extremo en el entendimiento de las cosas y del mundo. (*História da Loucura*, trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 30.)

<sup>11</sup> Según Riley, tanto en *El licenciado Vidriera* como en *El coloquio de los perros*, hay fuertes indicios de vínculos con los relatos cínicos. Véase: “Cervantes y los cínicos — *El licenciado Vidriera* y el *Coloquio de los perros*”, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posterioridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 219-238.

<sup>12</sup> Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. de Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003, XVII, parte I, pp. 190-195.



se produce un verdadero resurgimiento de las obras de Apuleyo y Luciano, que dejan marcas profundas en algunas obras de Cervantes, en la obra de Alfonso de Valdés, en el propio *Lazarillo* y sobre todo en su segunda parte de Juan de Luna, en *El Crotalón*, entre otros. Cabe recordar que en ese periodo ese linaje interviene en particular en la composición de textos en prosa, vale decir, en las historias fingidas o prosa de imaginación, aliando de modo fecundo la imitación de los modelos clásicos con la imitación de la vida cotidiana.<sup>13</sup> Vidriera, en su locura, deambulando por las calles al estilo de un cínico, es capaz de ahondar en las cuestiones de su tiempo, censurando vicios y enaltecendo virtudes.

Sus discursos, a pesar de cáusticos, y a menudo cómicos, mantienen el decoro; las narraciones y sentencias oriundas de la tradición escrita y oral guardan respeto a los “buenos modales”, purgadas de vulgaridad y de todo lo que pudiera macular determinados principios artísticos. En ese sentido sus aforismos y apotegmas se acercan mucho a los textos de Melchor de Santa Cruz y de Juan Rufo y están repletos de sabiduría moral, de ingeniosidad y de agudeza, prácticas tan difundidas especialmente en las dos últimas décadas del siglo XVI.<sup>14</sup> Las coincidencias temáticas son varias, como por ejemplo el aforismo 555 de los *Apotegmas* de Rufo, que condena discretamente a los hombres que se tiñen los cabellos blancos: “Dijo que teñirse las canas es como representar con barba postiza”. En el caso de Vidriera, aparece la animosidad del licenciado con los que tienen hábitos

<sup>13</sup> Véase Francisco Rico, “Introducción”, en *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-127.

<sup>14</sup> Véase la introducción de Alberto Blecua en Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. IX-XLVIII. Véase también el artículo de Maxime Chevalier, “*El licenciado Vidriera* y sus apotegmas”, en Christophe Couderc y Benoît Pellistrandí (ed.), *Por discreto y por amigo — Mélanges offertes à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 35-38, en el que afirma que éste es el texto cervantino que presenta mayores reminiscencias latinas por medio de la materia sentenciosa.

similares, además de combinar el recurrir a estos artificios con la tradición de las “portuguesadas” que eran chanzas que se hacían en relación a los portugueses, como en este fragmento, por medio de un juego de palabras basado en las distancias y proximidades entre las lenguas portuguesa y castellana.<sup>15</sup>

Con los que teñían las barbas tenía particular enemistad. Y riñendo una vez delante dél dos hombres, que uno era portugués, éste dijo lo castellano, asiéndose de las barbas que tenía muy teñidas:

—Por istas barbas que teño no rostro!

A lo cual acudió Vidriera:

—Ollay, home, não digáis teño, sino tiño! (*El licenciado Vidriera*, pp. 293-294)

Por intermedio de ironías, agudezas, juicios extremos que no se dejan ir “con la corriente del vulgo”, está presente en el discurso de Vidriera, desde variados ángulos, el examen de la vida española: los cristianos nuevos, las relaciones conyugales, la vida en la Corte, los murmuradores, los profesores, los poetas, los pintores, los editores, los troperos, los zapateros, los sastres, los médicos, los jueces, el juego y los jugadores, entre otros, en fin, un repertorio amplio que pone en evidencia las miserias de la vida cotidiana. Si no fuera por los gritos repentinos que daba cuando lo tocaban, los trajes y los hábitos alimenticios excéntricos, la insistencia en dormir a la intemperie en el verano y en los pajares en el invierno, signos de declarada locura, “ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo” (*El licenciado Vidriera*, p. 299), como dice el narrador. Una mezcla de locura e ingenio, con cierta dosis de melancolía.

<sup>15</sup> Véase de Anthony Close, “Evolución de las actitudes españolas hacia lo cómico”, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. Leticia Iglesias Pedronzo y Carlos Conde Solares, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 260.

Lo curioso es que, mientras el licenciado estuvo loco, todos lo consultaban y oían sus discursos sentenciosos; sin embargo, cuando deja de ser Vidriera y pasa a ser Tomás Rueda, sensato y plenamente curado por las manos de un religioso, nadie le hace consultas. Tomás Rueda trata de explicitar su transformación, esperando que su vida se encamine en esa nueva condición de modo que no le suceda lo peor, temor que así expresa: “lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo” (*El licenciado Vidriera*, p. 300). No obstante, su discurso no llega a convencer porque ya nadie le hace caso.

En los siglos XVI y XVII la sociedad de Corte estaba empeñada en una cierta acción educativa volcada a la formación de hombres discretos que, entre otras, tuvieran la cualidad del decoro y que supieran discernir gestos y palabras adecuados en las distintas situaciones de la vida social.<sup>16</sup> Se publican entonces tratados de filosofía moral que conceptualizaban al hombre discreto que debería actuar en nombre de la urbanidad y de las reglas de la buena convivencia, a modo de hacer sobreponer el autocontrol y la racionalidad a los impulsos de los afectos.<sup>17</sup> En el caso de Vidriera, cuando es Tomás Rodaja se presenta como un cierto aprendiz de la discreción. Asimismo, en la condición de Tomás Rueda, cuando decide ir a Flandes, se incluye en la categoría de los “discretos vergonzosos” que padecen las innumerables injusticias de la Corte. No obstante, mientras fue el licenciado Vidriera, no primaba en él la discreción en la medida en que declaraba sus censuras hacia las costumbres y los hombres. A pesar de esto, sus sentencias son capaces de discernir las prácticas de la simulación, tan arraigadas a la vida social. Tomás Rodaja, así como Tomás Rueda, a pesar de sensatos, no son capaces de despertar la atención

<sup>16</sup> Conforme a los distintos tratados como los de Castiglione, Gracián Dantisco, Damasio de Frías, Gracián, etcétera.

<sup>17</sup> “Afectos” en el sentido de “pasión del ánimo”, como lo define Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2006.

de los demás, al contrario de Vidriera que, por más solitario, melancólico, audaz y revelador de las intenciones ocultas, siempre tuvo a su alrededor una multitud interesada en sus sentencias. Tres nombres, Rodaja, Vidriera y Rueda: tres modos de vida que pasan por el universo de las letras, de los filósofos cínicos, y terminan en el campo de las armas.

De Rodaja a Vidriera, todo se debe a los poderes mágicos de un hechizo; de Vidriera a Rueda, las transformaciones se producen gracias a la intervención de un religioso que, sin que aparezca el método utilizado, lo libra de su locura. Aunque no haya ninguna mención sobre las cuestiones demoniacas, sería importante considerar que la locura en esos tiempos no pasaba ilesa ante las cuestiones religiosas. Los *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558), de autoría de Pedro de Mercado, ponen en escena a un melancólico que logra reunir a un teólogo (Basilio) y a un médico (Joanicio) para explicar su enfermedad sintetizada de la siguiente forma:

El señor Joanicio, como médico, todos los efectos de nuestros cuerpos los ha de atribuir a los humores; pero el señor Basilio y los teólogos dirán otra cosa. Porque les he oído decir que los malos pensamientos e imaginaciones que tenemos nos las mueve el demonio para turbarnos y tentarnos con ellas [...] el señor Joanicio pone la causa de esto dentro de nosotros y los teólogos la ponen fuera.<sup>18</sup>

Sin duda, el loco melancólico no estaba totalmente libre de los poderes del demonio, que era capaz de entender de los recorridos más secretos del alma. En el *Tratado de las supersticiones* (1541) de Pedro Ciruelo, al referirse a los demonios, dice que, si bien estos perdieron la “gracia” y la “gloria” al ser expulsados del cielo, sin embargo, “no perdieron sus habilidades de buenos ingenios [...] Y así tienen ciencia de toda la orden del mundo Corporal, y de todo el

<sup>18</sup> Roger Bartra, *op. cit.*, p. 55.

curso de la natura. [...] Saben la astrología, filosofía y medicina mejor y más perfectamente que todos los filósofos y sabios del mundo que son y fueron hombres”.<sup>19</sup>

En el caso del licenciado Vidriera, no se encuentra en su locura nada que dé margen a una sumisión a las fuerzas demoniacas. Sus discursos y sentencias caminan siempre en el sentido de señalar vicios y aconsejar virtudes, sin embargo, su ingenio, que antes anduvo un tanto recogido y bastante silenciado, gana el poder de la expresión a partir del momento en que es hechizado por una morisca; y como se sabe, los moros así como los judíos, en la España contrarreformista, despertaban sospechas de brujería. Quien lo curó del hechizo, por más benéfica que haya sido su locura, fue el poder de un religioso católico, único capaz de enfrentar las supuestas fuerzas del mal. Ya cerca del fin de sus días, el entonces licenciado Rueda, al estilo de Alonso Quijano, hace una retrospectiva de su locura atribuyendo los cambios de su destino a la voluntad de los cielos.

De todos modos, queda resaltada para el lector la imagen del “membrillo” envenenado, aludiendo así a las tentaciones sufridas por un hombre casto que sucumbió a las fuerzas demoniacas de una mujer que andaba en busca de placeres. Durante su locura, como si hubiera dejado el paraíso de los libros y de los estudios, se vuelve ingenioso como el demonio que, como decía Pedro Ciruelo, aun dejando la “gloria” y la “gracia”, no pierde jamás sus habilidades para los “buenos ingenios”.

Vidriera es un hombre de bien, pese a tener el poder medio sospechoso de ahondar en los sentidos de las cosas y de la vida más allá de padecer de una locura letrada, acorde con el repertorio de textos del siglo xvi. Intriga al lector, sin embargo, su curación a puertas cerradas, manipulada por un religioso que tiene poderes especiales y tal vez incluso el de expulsar el demonio del cuerpo y del alma. En ningún momento, sin embargo, se explicita que el “membrillo”

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 62.

tuviera algo que ver con las fuerzas del mal. Es curioso también observar que el paso de estudiante a loco se da por mediación de una morisca dedicada a los poderes de la hechicería, y que su reversión a la vida de hombre común se produce gracias a la intervención de un representante de la Iglesia católica, como si por medio de acciones ocultas de moros y cristianos fuera posible manipular los destinos de los hombres.

En realidad, desde el punto de vista del enunciado, los cambios del licenciado se originan en determinados poderes que tienen que ver con las fuerzas del Más Allá, ya sean los de una morisca, ya los de un sacerdote católico. Y si el hechizo lo convierte en un loco privado de la proximidad con las personas, gana, además de la locura, la capacidad del ingenio y de la agudeza. Por otro lado, si los trabajos del sacerdote a puertas cerradas lo transforman en hombre sensato y lo reintroducen en la vida común, pierde, además de la demencia, el reconocimiento de las personas y el sustento para vivir. Algo inestable atraviesa el mundo de Vidriera como si sucesos y desgracias, fortunas y adversidades se equilibraran y estuvieran presentes en toda forma de vida posible; como si la vida acompañase inexorablemente los movimientos de la rueda de la fortuna —Rueda, Rodaja— llena de “inconstancia y poca estabilidad de los sucesos y providencia humana”.<sup>20</sup>

Sin embargo, desde el punto de vista de la enunciación, las transformaciones del personaje son resultado de los designios del autor que posiblemente imitando a los filósofos y narradores cínicos produce desplazamientos osados en la composición del personaje y en los procesos de imitación. En verdad, esta novela no tiene que ver con la idea de un “relato descosido” sino con la de un escritor que, además de ahondar en el universo de los textos, se caracteriza sobre todo por ser un experimentador de formas y de posibilidades narra-

<sup>20</sup> *Diccionario de autoridades*, edición facsimilar, Madrid, Real Academia Española-Gredos, 1990.

tivas, concentrándose en el estudio de la dimensión humana en la composición de sus personajes conducidos hasta límites extremos, y aliando, de modo ejemplar, destreza en el uso del lenguaje, conocimiento histórico y sabiduría moral.

Finalmente, en las idas y venidas del licenciado, en las que las pérdidas y ganancias son siempre relativas, sería tal vez un consuelo para él tener presente lo que dice don Quijote a Sancho: “—Páreceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: ‘Donde una puerta se cierra, otra se abre’” (*Don Quijote*, I, 21).





ATRIBUTOS DE LA PEREGRINACIÓN  
EN LA CONFIGURACIÓN DEL VIAJE:  
*LAS DOS DONCELLAS Y LA ILUSTRE FREGONA*

*Paola Encarnación Sandoval*

El Colegio de México

Pocos personajes cervantinos habrá, de *La Galatea* al *Persiles*, que no hagan de su vida un viaje: ya sea que anden por bucólicas riberas, que atraviesen la llanura castellana o que emprendan el recorrido de Septentrión a Roma, hacer el camino es una constante en el universo de Cervantes. En las *Novelas ejemplares*, gracias al mosaico de relatos que conforman esta “mesa de trucos”, se amplía notablemente el espectro de viajeros cervantinos con la presencia de itinerantes gitanos, pícaros vagamundos, navegantes audaces y doncellas andantes; cada uno con una perspectiva particular del significado y de las implicaciones del viaje.<sup>1</sup> Entre la diversidad de travesías de las *Novelas ejemplares* he optado por atender aquí a una veta muy específica del viaje: la peregrinación.

A diferencia del dominio absoluto del concepto de peregrinación en *Persiles y Sigismunda*, en las *Novelas* esta modalidad del viaje bien podría no considerarse un eje de construcción relevante para las narraciones, ya que los personajes que caben dentro de la noción más generalizada de ‘peregrino’ —la religiosa— son apenas dos o tres, el influjo de las travesías devocionales casi imperceptible en la

<sup>1</sup> Steve Hutchinson señala que la imagen del viajero cervantino puede construirse a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué se deja atrás? ¿Cuál es su relación con el lugar? ¿Qué buscan? ¿Con quién viajan? ¿Dónde se encuentran? ¿Cómo determinan sus rutas? ¿Cómo se conciben en tanto viajeros? (“Travelers”, en *Cervantine journeys*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 83).

estructura de cada novela, y la presencia del componente religioso (tan acentuado en *Persiles*) se mantiene en un tono todavía moderado. Sin embargo, y pese a estos indicios, Cervantes no descarta la peregrinación como elemento compositivo de estos relatos, y la incorpora a partir de un tratamiento distinto de los rasgos asociados a este tópico. Dos testimonios sugerentes respecto a la formulación cervantina de la peregrinación arquetípica en las *Novelas ejemplares* son *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*, textos en los que Cervantes pone en diálogo dos maneras bien diferenciadas de ser peregrino: la estrictamente religiosa y la que alude a todo aquel que anda fuera de su patria.<sup>2</sup>

El peregrino encarna un tipo bien delimitado de viajero, desarraigado voluntariamente de la patria, que emprende la travesía con plena convicción en su camino y, casi siempre, con la certeza de su destino, sea un santuario, una persona, o un ideal; es decir, no vaga sin sentido, por curiosidad, o por placer, pues aun si su ruta es complicada o desconocida, él sabe adónde va y las razones por las que va. Se trata de una modalidad del viaje en la que se vincula estre-

<sup>2</sup> Desde esta visión más amplia ha definido Vilanova al peregrino literario del Barroco: “al designar con el nombre de peregrino al héroe de la narración novelesca, no se alude, como diría Covarrubias, al ‘que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo’, sino al que vaga errante fuera de su patria” (“El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1949), p. 101). Como bien ha apuntado Juergen Hahn, “the opposition between the Christian and the non-Christian meaning of the term *peregrinatio* [...] is not limited to the baroque. It is as old as Christianity” (*Origins of the baroque concept of peregrination*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973, p. 18). También sobre la distinción entre viaje y peregrinación Aurora Egido hace estas aclaraciones, entre las que el “sentido simbólico” del destino del peregrino me parece una de las más atinadas para diferenciar ambas categorías: “cuando nos referimos a viajes y peregrinaciones, las diferencias son abismales entre unos y otros. En este sentido, dicha diferencia no sólo reside en el camino, sino en quienes lo recorren, pues de ellos y de su modo de seguirlo depende el decurso mismo de la acción, por no hablar del rumbo y del sentido simbólico de la meta que pretenden alcanzar, si es que ésta existe” (*En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 18).

chamente el desplazamiento físico con una dimensión espiritual que comprende las reflexiones y el estado emotivo del viajero. La condición de peregrino no se determina por la distancia o la duración del trayecto, sino por la entereza y compromiso con los que se lleva a cabo, y también porque exige a menudo un giro identitario en el personaje, ya en la vestimenta, ya en el nombre. Las motivaciones que guían su camino son diversas y en ellas se cifran valores trascendentes para cada individuo, aunque no siempre estén relacionados con la devoción religiosa, de manera que el amor, el honor, la búsqueda del conocimiento y el deseo de conocer otras realidades se convierten en razones legítimas para salir por el mundo y atravesar por inesperados trabajos para alcanzar aquello que remedie las inquietudes del peregrino. Las penalidades y obstáculos que deben atravesarse son fundamentales, y cada uno de estos ‘trabajos’ representa una manera de poner a prueba la virtud y la fortaleza del viajero, que derivan, en última instancia, en la recuperación de un equilibrio perdido, sea afectivo, social o religioso, como ha señalado González Rovira.<sup>3</sup>

En la época de Cervantes, los términos ‘peregrino’ y ‘peregrinación’ se utilizaban con mucha frecuencia y con notable apertura semántica. Peregrino era el que iba a Roma o a Santiago, pero aludía también a quien viajaba con o sin un propósito trascendente (incluyendo a quienes iba a probar suerte a América, o se embarcaban en expediciones náuticas españolas) así como “al que está en esta vida mortal y camina a la eterna”.<sup>4</sup> Como adjetivo se emplea para designar las cosas extrañas o pocas veces vistas. Como se observa en las *Novelas ejemplares*, el autor no privilegia de manera acentuada ninguna de estas acepciones, más bien las pone sobre la mesa, recurrir a ellas según lo requieren sus relatos, y a veces las contrasta, las alterna o las relaciona, considerando en todo momento el carácter

<sup>3</sup> Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 151-152.

<sup>4</sup> Según la definición del *Diccionario de autoridades* del término “peregrino”.

sin-tético propio del género. Por ello, encontramos tanto a Ricaredo en *La española inglesa* yendo a Roma a “alegrar su alma y fortalecer su fe” con devoción católica, como al celoso Carrizales llegando a Sevilla “al fin de muchas peregrinaciones”, es decir, aquellos años de aventura en el Perú; o bien, al bueno de Tomás Rodaja sentenciando con su natural sabiduría que “las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos”.

En las *Novelas ejemplares* el significado de peregrinar oscila entre el viaje fuera de la patria y la travesía devocional, como se advierte en *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*. En estos dos relatos Cervantes construye el concepto de peregrinación desde una interpretación artística diferente respecto de otros tratamientos coetáneos del motivo, en la cual, pese a que la mayoría de los personajes viajeros de estas novelas no se designan explícitamente como peregrinos, sus travesías se configuran en muchos sentidos siguiendo el esquema de la peregrinación. Así, los viajes de Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona* y los de Teodosia y Leocadia en *Las dos doncellas* dan cuenta de tres rasgos que los vinculan a la tradición de las peregrinaciones: *a)* implican el desarraigo voluntario de la patria; *b)* con un propósito bien determinado; *c)* en cuya búsqueda atraviesan por varios trabajos. Habría que añadir a esto una circunstancia importante para la peregrinación, y también muy característica de los personajes cervantinos: el cambio de identidad para hacer el viaje.

Si la determinación con la que se enfrenta la travesía es uno de los atributos distintivos del peregrino, valdría la pena observar que, aun cuando no se asuman como tales, los personajes suelen referirse a sus viajes a partir de términos ligados a esta tradición. Quizá el caso más claro sea el de Teodosia en *Las dos doncellas*, en cuyo diálogo inicial se advierte la connotación de peregrinaje que reviste su travesía: “¿A dónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener del intrincado laberinto donde me hallo? ¡Ay pocos y mal experimentados años, incapaces de toda buena consideración y consejo! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida

peregrinación mía?” (*Las dos doncellas*, II, p. 127).<sup>5</sup> Considerando que el lector todavía no conoce la historia de la deshonra de Teodosia, esta pauta terminológica permite establecer de antemano que se trata de un viaje lleno de dificultades, y que ese pretendido “caminiante” que llega desmayado a la posada (es decir, Teodosia) no anda vagamundo, sino que ha salido de su patria por un motivo vital.

En la línea más humorística de *La ilustre fregona*, en donde la aventura de Carriazo se realiza por mera voluntad de ver otras tierras, el narrador denomina la travesía de este caballero también como peregrinación; y, más adelante, tanto Avendaño como Carriazo hablarán reiteradamente de su huida valiéndose de un término todavía más vinculado al entorno religioso, ‘romería’. En las dos novelas, el uso de estas palabras responde al sentido abarcador que entiende peregrinación como estar fuera de la patria; pero revela la manera en que los personajes perciben sus respectivos viajes, pues aun cuando sus motivaciones y actitudes sean tan distintas, los trayectos se emprenden en ambos casos renunciando al seno familiar, con un objetivo bien claro y a sabiendas de las dificultades del camino. La peregrinación, pues, apenas se alude; pero su influjo es latente en la construcción del viaje de estos personajes, que sin ser peregrinos son viajeros virtuosos en la búsqueda infatigable de su propósito. Con el objeto de vislumbrar la incorporación de los atributos de la peregrinación en estos relatos he considerado atender a los siguientes ejes: la travesía femenina en *Las dos doncellas*; la tensión entre las perspectivas del camino en *La ilustre fregona*; y, por último, la configuración de los episodios de peregrinación religiosa en ambas novelas.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001.

I. TRAVESÍAS FEMENINAS: *LAS DOS DONCELLAS*

La aventura por el amor y la honra es la motivación común de las protagonistas de esta novela. Teodosia y Leocadia son personajes paralelos, que atraviesan por trances parecidos y tienen similar determinación para viajar en busca de un mismo destino, que no es ninguna coordenada geográfica, sino una persona: Marco Antonio. El punto de convergencia más importante entre ambas doncellas es la adopción temporal de una identidad masculina, pues esta circunstancia subraya el matiz aventurero de sus viajes y permite la creación oportuna de enredos que conducen a la restauración final del orden.

Teodosia se introduce abruptamente en la ficción como el “caminante” que ha llegado a la posada al borde del desmayo. Si bien la belleza extrema de dicho caminante sugiere que podría tratarse de una doncella, es hasta que éste revela sus desgracias a don Rafael que el lector sabe que se trata de Teodosia, quien se puso en camino para reclamar a Marco Antonio el cumplimiento de su palabra, y con ello, la recuperación de su honra:

Discurrí con la imaginación por ver si descubría algún camino o senda a mi remedio, y la que hallé fue vestirme en hábito de hombre, y ausentarme de la casa de mis padres, e irme a buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno a este defraudador de mis buenos pensamientos y legítimas y bien fundadas esperanzas. Y así, sin ahondar mucho en mis discursos, ofreciéndome la ocasión un vestido de camino de mi hermano y un cuartago de mi padre que yo ensillé, salí de casa con intención de ir a Salamanca, donde, según se dijo, creían que Marco Antonio podía haber venido (*Las dos doncellas*, II, p. 131).

Teodosia, como vimos, designa su aventura como peregrinación, y este fragmento revela que el término resulta pertinente, tanto por la renuncia voluntaria del personaje al ámbito familiar por un motivo trascendente, como por la profunda convicción de la doncella con su trave-

sía, manifestando en todo momento la fortaleza necesaria para combatir cualquier obstáculo: “mi principal determinación es, aunque pierda la vida, buscar al desalmado de mi esposo” (*Las dos doncellas*, II, p. 132).

Como los peregrinos, Teodosia porta temporalmente un traje y un nombre distinto —‘Teodoro’— lo que le permite viajar con la identidad a salvo, por lo que sus ‘trabajos’ se derivan de los esfuerzos por encubrir su verdadera identidad y las razones de su travesía, que bien puede considerarse una manera de peregrinar en razón de la gravedad de su causa, pero sobre todo, por la firmeza con la que asume lo que el camino le depara. A lo largo del trayecto se muestra melancólica, pues de la mano de los trabajos del desplazamiento físico van siempre las vicisitudes del estado emocional de los personajes, como se advierte en peregrinos barrocos como los del *Persiles*, los de Lope de Vega, e incluso el innominado de las *Soledades* gongorinas.

La aventura de Leocadia sigue muy de cerca este planteamiento de viaje con tintes de peregrinación. Como Teodosia, ella se introduce en el texto con apariencia masculina. La revelación de su verdadera identidad surge a partir del consabido cuestionamiento que se hace a los viajeros cervantinos: quiénes son, de dónde vienen y adónde van. Así, una vez que Leocadia ha confesado su nombre, su patria y sus amores con Marco Antonio, habla de la fuerza que la impulsó a buscarlo:

En fin, por acabar de quejarme sin impedimento, o por acabar la vida, que es lo más cierto, determiné dejar la casa de mi padre. Y, como, para poner por obra un mal pensamiento, parece que la ocasión facilita y allana todos los inconvenientes, sin temor alguno hurté a un paje de mi padre sus vestidos y a mi padre mucha cantidad de dineros, y una noche cubierta con su negra capa, salí de casa y a pie caminé algunas leguas (*Las dos doncellas*, II, p. 145).

Al igual que Teodosia, ella va en busca de su remedio, y por ello abandona todo en disfraz de hombre, y atraviesa por dificultades como mudar varias veces de traje y ser asaltada por bandoleros. Si bien se

trata de viajes de desarrollo paralelo, la motivación de Leocadia no es otra que un ferviente amor. No obstante, suele mostrarse todavía más impetuosa que la otra doncella respecto a su travesía y una vez que ha encontrado a Marco Antonio remarca frente a él el carácter de penitencia inherente a su recorrido: “algunos trabajos he pasado en esta mi demanda, todos los cuales los juzgo y los tengo por descanso con el descuento que han traído de veros” (*Las dos doncellas*, II, p. 156).

Entre las vertientes de la peregrinación, la búsqueda incansable de estas dos doncellas podría filiarse a la *peregrinatio amoris*. Si observamos esta tradición en otros géneros, como la poesía de cancionero o la novela pastoril, uno de sus principios consiste en que el objeto que persigue el amante es a menudo inalcanzable.<sup>6</sup> A esta cuestión obedece el hecho de que en el punto culminante de sus viajes y cuando la conclusión de su búsqueda es latente —pues ya han hallado a Marco Antonio— la posibilidad de alcanzarlo se aleja de nuevo debido a las heridas mortales que ha recibido en combate. En este contexto, Teodosia consigue su objetivo y Leocadia se transforma en la amante desdeñada, cuya travesía ha perdido su profundo sentido, por lo que, una vez más, el viaje se prefigura como la única vía posible para remediar esta nueva cuita:

la desengañada y sin ventura Leocadia, que vio por sus ojos lo que Marco Antonio hacía y vio al que pensaba ser hermano de don Rafael en brazos del que tenía por esposo, viendo junto con esto burlados sus deseos y perdidas sus esperanzas, se hurtó de los ojos de todos (que atentos estaban mirando lo que el enfermo hacía con el paje que abrazado tenía) y se salió de la sala o aposento, y en un instante se puso en la calle, con intención de irse desesperada por el mundo adonde gentes no la vieses (*Las dos doncellas*, II, p. 159).

<sup>6</sup> En su apartado sobre la peregrinación amorosa, J. Hahn señala, usando el ejemplo de Jaufre Rudel: “the most intense and lasting love is fundamentally a hopeless one, an endless *peregrinatio* which does not bring the lover closer to the beloved” (*op. cit.*, p. 71).



El impulso de Leocadia por perpetuar el viaje para aliviar su pena amorosa se frustra debido a la intervención de don Rafael, quien le ofrece amor, matrimonio y una vuelta honrada a la patria. Este caballero, como se advierte en otros episodios, es también un personaje peregrino, primero, al lanzarse al camino como compañero de su hermana en la búsqueda de Marco Antonio (recordemos que las peregrinaciones solían hacerse en compañía), y después, haciendo de Leocadia el destino fundamental de su aventura. Desde esta mirada, el viaje en *Las dos doncellas* se formula a modo de acumulación; es decir, lo que comienza como una misión individual (la de Teodosia) va incorporando paulatinamente otras motivaciones (las de Leocadia y luego la de don Rafael) hasta configurarse como un viaje colectivo en cuyo destino cada viajero forja sus propias expectativas, sean o no compatibles con el propósito original de la travesía. Las aventuras centrales de esta novela muestran paralelismos notables sobre una misma estructura en la que el viaje adopta algunos elementos tradicionales asociados a la peregrinación de amor, como hemos señalado, y aunque por las semejanzas entre los trayectos de Leocadia y Teodosia no se producen tensiones entre modalidades del viaje, lo que el relato muestra son los distintos cauces por los que desemboca un mismo camino. Esta manera de construcción literaria del viaje tendrá muy amplio desarrollo en el *Persiles*, en donde además de peregrinos en sentido religioso, tanto los protagonistas como los personajes que van sumándose a la aventura principal son peregrinos de amor que andan por mar y tierra en demanda de sus respectivos remedios.

## 2. VISIONES CONTRAPUESTAS DEL CAMINO: *LA ILUSTRE FREGONA*

Si en el caso de *Las dos doncellas* los modos de viajar de las protagonistas tienen un devenir paralelo y encuentran un punto de equilibrio, *La ilustre fregona* constituye una veta distinta de la incorporación de motivos de peregrinación en la configuración del viaje cervantino.

Los dos aventureros que protagonizan esta novela no tienen en común ni el propósito que los ha arrastrado a la travesía ni la determinación con la que la siguen; sin embargo, la han emprendido juntos desde el inicio, y este detalle desencadena una tensión importante entre las perspectivas que cada personaje tiene del camino.

Desde las primeras líneas de la novela, el viaje se perfila como uno de los temas centrales a partir del relato del desarraigo familiar de Carriazo. Su itinerario está determinado por una explícita filiación picaresca, por un notable espíritu de libertad y por la voluntad de permanecer en el camino desde muy joven:

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca sin forzarle a ello ningún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo no echaba de menos la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba (*La ilustre fregona*, II, p. 45).

El tipo de viajero que representa Carriazo casi podría ser la antítesis de la travesía devota y llena de penalidades que plantea la peregrinación; sin embargo, también desde la tónica de la picaresca el viaje está marcado por dificultades, sacrificios, transitoriedad, y sobre todo, por el carácter de desarraigo fundamental para el pícaro.<sup>7</sup> El relato de la renuncia de don Diego de Carriazo al entorno familiar es muy claro en cuanto al componente voluntario de este trayecto, así como en la actitud con la que enfrenta su aventura, contrapuesta a la solemne determinación de otros personajes con

<sup>7</sup> Según Hahn, “wandering is a fundamental aspect of the picaresque life and so are the hardships and frustrations. The picaresque life mirrors the condition of the *peregrinatio vitae* in its most aggravated form” (*op. cit.*, p. 160).

tintes peregrinos, pues este caballero es alegre, ingenioso, ávido de experiencia y de mundo, y su convicción con el camino esta desprovista de sufrimientos. Este viajero rompe con la convención de los trabajos que purifican y enaltecen el espíritu del peregrino, pues para él las incomodidades de la vida fuera de casa constituyen el menor de sus problemas. Ciertamente Carriazo no padece trabajos, no le interesa tener un destino claro y no viaja guiado por motivos significativos, pero en él se concentra uno de los elementos más señalados del peregrino: la condición de sentirse extranjero. No olvidemos que en su origen, el término latino *peregrinus* designaba al forastero que habitaba provisionalmente en las ciudades romanas, y se usaba asimismo para designar genéricamente a cualquier viajero.<sup>8</sup> Desde esta perspectiva, el atributo de peregrinación más fuerte en la configuración de Carriazo radica en la necesidad de estar siempre en el camino, de ser siempre el extranjero; por lo que a lo largo de la novela rechaza cualquier posibilidad de permanecer, pues ni el amor ni la familia lo atan a ningún lugar.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Para Philip Edwards en su comentario sobre la traducción de *peregrinus* en la Epístola a los Hebreos, “strangers and pilgrims’ is the greek *xenoi kai parepidemioi*. The Vulgate version is *peregrini et hospites*. Both these phrases suggest travellers who are temporally residing in a territory which is not their own” (*Pilgrimage and literary tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 6). Sobre las connotaciones de alteridad del término latino ha comentado Pedro Conde: “los términos de esta familia léxica se empleaban en Roma con una fuerte connotación de alteridad, si se nos permite decirlo así: el *peregrinus* es siempre ‘el otro’, ‘el que no es ni uno de nosotros ni uno de los nuestros’” (“El viaje religioso. *Vita est peregrinatio*”, en Francisco Manuel Mariño Gómez (coord.), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 66).

<sup>9</sup> También Conde ha señalado en este sentido el fuerte desarraigo que prevalece en el peregrino, en tanto que “ningún peregrino debe echar —ni de hecho echa— raíces, pues sabe que siempre será un extraño que nunca podrá detenerse mucho tiempo en un lugar que no es ni puede ser el suyo. Es absurdo que acumule en su zurrón nada perteneciente a este mundo por el que peregrina, puesto que nada de ello va a poder llevar como ‘souvenir’ cuando llegue, por fin, a su hogar. La vida es *peregrinatio* porque es pura ‘extranjería’ y porque es puro, constante, e inevitable ‘viaje’ que no se puede detener” (Conde, art. cit., p. 68).

Como en *Las dos doncellas*, lo que comienza como una travesía individual se vuelve una aventura colectiva, y así, Carriazo despierta el instinto viajero de Avendaño relatándole historias de la vida de las almadrabas: “en fin, el de la plática fue disponer Carriazo la voluntad de Avendaño, de manera que determinó de irse con él a gozar un verano de aquella felicísima vida que le había descrito” (*La ilustre fregona*, II, p. 50). La construcción del itinerario de Avendaño es muy distinta a la de Carriazo, pues si bien se embarca en un viaje que apunta a la dinámica picaresca, éste da un giro imprevisto y se convierte en una ruta con destino fijo: Constanza. En un principio, Avendaño se deja guiar por Carriazo cuando hay que mudar de trajes e idear la estrategia para desviarse del itinerario original hacia Salamanca; sin embargo, cuando, durante el trayecto, oyen hablar de la belleza de la fregona, surge para él una motivación efectiva que sobrepasa la curiosidad inicial que lo arrastró al viaje. Esta nueva razón justifica el desarraigo del hogar, y recuerda a la tradición del amor de oídas, ya que aún sin haberla visto, la persigue incansablemente hasta llegar a la posada del sevillano. Este joven caballero es un aventurero y un enamorado de oídas: las dos ocasiones en que manifiesta una particular iniciativa lo hace impulsado por lo que escucha, sean aventuras marítimas en Cádiz o la belleza de una doncella desconocida.<sup>10</sup>

Aunque la narración no profundiza en los detalles del trayecto a la posada, la llegada —al igual que sucede en *Las dos doncellas*— no implica el encuentro pleno con la felicidad; es decir, el desplazamiento físico que Avendaño ha hecho por conocer a Constanza ha terminado, pero no así los trabajos que debe superar antes de merecerla. Entre estas penalidades amorosas, los guiños de enfermedad de amor son tan claros que Carriazo no duda en diagnosticar a su amigo

<sup>10</sup> Stanislav Zimic ha señalado también cómo Avendaño representa al enamorado de oídas: “su amor por Constanza se condiciona e intensifica de continuo por las opiniones y actitudes admirativas ajenas” (“La ilustre fregona”, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 271).

“la amorosa pestilencia” (*La ilustre fregona*, II, p. 59), evidente en el poco comer y mucho imaginar a la fregona. Desde su llegada a la posada, Avendaño cambia su nombre por el de Tomás Pedro y asume el sencillo oficio de mozo de mesón para estar cerca de ella. Además, su entereza para soportar los celos, la frialdad de la doncella e incluso los conflictos en que lo ponen las andanzas de Carriazo (como la pérdida del asno) dan cuenta de una virtud que lo hará a la postre el esposo idóneo. En este sentido, la travesía de Avendaño presenta paralelismos con la de los peregrinos de amor: la adopción voluntaria de una identidad transitoria y la devoción y virtudes con que se atraviesan los distintos obstáculos para alcanzar al objeto amoroso.

Desde el punto en que se suscita el amor de oídas de Avendaño, el viaje de los amigos se bifurca en sentido simbólico y se produce una tensión entre las voluntades de los personajes. Si algún destino llevaba el andar de Carriazo era simplemente volver a las almadrabas. De pronto su travesía se modifica para seguir a su compañero en su peregrinación de amor. En todo momento, Carriazo concibe el enamoramiento de Avendaño como algo transitorio, por lo que guía el camino a Toledo e incluso espera a que su amigo vea a la fregona. No obstante, al poco tiempo, lo invade la urgencia de retomar aquella “comenzada romería” y aquí nacen las primeras tensiones, pues el enamorado desea permanecer hasta conseguir su propósito. Para él, el viaje termina cuando Constanza le corresponda; mientras que para Carriazo, el viaje se vislumbra infinito.

A pesar de su avidez por volver al camino, Carriazo permanece con su amigo hasta el final, aunque Avendaño lo persuade a seguir con el viaje: “lo que podías hacer es irte enhorabuena a tu pesquería, que yo me quedaré en mi caza y aquí me hallarás a la vuelta. Si quisieres llevarte contigo el dinero que te toca, luego te lo daré, y ve en paz, y cada uno siga la senda por donde su destino le guiare” (*La ilustre fregona*, II, p. 76). Este tipo de discursos pone sobre la mesa la reflexión en torno a la libertad de los viajeros, que con todo y su pasión por la vida trashumante, deben elegir entre sus afectos y su camino.

De ahí, por ejemplo, que el dominio del viaje de tintes picarescos en los inicios se diluya en aras de privilegiar el itinerario amoroso de Avendaño, y presentar así dos expectativas contrastantes de una misma travesía. Los elementos de la peregrinación que prevalecen en la configuración de estos viajeros no resultan complementarios o equilibrados, como en *Las dos doncellas*, sino una puesta en crisis de la naturaleza desarraigada de Carriazo ligada al sentido clásico de *peregrinus* y también al ánimo de explorar otras realidades tan propio del Barroco, con la firmeza y devoción con que se persigue un ideal amoroso según la *peregrinatio amoris*. En cualquier caso, estos modos contrapuestos de percibir el viaje sitúan al lector ante las múltiples posibilidades de hacer el camino y de escudriñar el mundo.

### 3. LA PEREGRINACIÓN RELIGIOSA EN EL MARCO DE LAS *NOVELAS*

La alternancia entre perspectivas del viaje como peregrinación crea efectos determinados en el entramado de cada novela. Al diálogo que se establece en *Las dos doncellas* y en *La ilustre fregona* entre las parejas de viajeros, habría que añadir una circunstancia que comparten estos relatos: la inserción de un episodio de peregrinación religiosa. Las repercusiones de estos breves núcleos narrativos en la construcción global de cada novela amplían el panorama de modalidades viajeras postuladas por Cervantes y revelan algunas pautas sobre su concepción del peregrinaje.

En *Las dos doncellas*, una vez que se han resuelto los conflictos principales, los personajes se transforman repentinamente en peregrinos que van al santuario más famoso de España: “en el tiempo que Marco Antonio estuvo en el lecho hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia, en cuya promesa le acompañaron don Rafael, Leocadia y Teodosia, y aún Calvete el mozo de mulas —obra pocas veces usada de los oficios semejantes—” (*Las dos doncellas*, II, p. 164). Al tratar de las doncellas andantes de esta

novela, subrayé cómo se distinguen por su valentía y convicción en el sentido de su travesía aun cuando ésta no se dirige a un destino religioso, atributos que, a la luz de esta peregrinación en el más estricto sentido del término, quedan todavía más enfatizados, pues cuando la situación exige toda la devoción posible, los personajes no muestran ninguna motivación espiritual genuina que respalde esta travesía devocional.

Sea por la brevedad del episodio o porque no tiene influjo considerable sobre las acciones principales de la novela, la peregrinación religiosa de *Las dos doncellas* no resulta consistente con la tónica de obstáculos, cambios de identidad y penalidades que los personajes han sufrido en sus respectivas demandas; perfilándose más bien como una travesía carente de trascendencia vital, y sobre todo, literaria. El narrador se ocupa de detalles tan poco relevantes como de quién eran las mulas sobre las que iban, cómo se procuró la comodidad de las 'delicadas' peregrinas y la novedad de que un mozo de mulas emprenda con ellos la peregrinación. Hay que observar también que el desarrollo narrativo de la llegada al santuario está desprovisto de toda penitencia: "y caminando con la comodidad que permitía la delicadeza de las dos nuevas peregrinas, en tres días llegaron a Monserrat, y estando allí otros tantos, haciendo lo que a buenos y católicos cristianos debían, con el mismo espacio volvieron a su camino, y sin sucederles revés ni desmán alguno llegaron a Santiago" (*Las dos doncellas*, II, pp. 164-165). Es posible que el único aspecto de la peregrinación religiosa bien aprovechado aquí sea el identitario, en tanto que el hábito de peregrino les permite encubrirse hasta llegar a sus hogares, en donde así vestidos y estableciendo un juego entre la apariencia y la realidad (pues desde el narrador hasta los criados de casa los denominan 'peregrinos') deshacen los enredos familiares que se han suscitado a raíz de la ausencia de las doncellas: "no quisieron dejar el hábito de peregrinos hasta entrar en sus casas, a las cuales llegaron poco a poco, descansados y contentos" (*Las dos doncellas*, II, p. 165).

Caso muy diferente es el de la Señora Peregrina en *La ilustre fregona*, en donde el relato de la peregrinación religiosa incide en la solución de los conflictos centrales. Hay varios matices que habría que considerar sobre la construcción de este episodio, pues más que la narración concreta de la ida a un santuario es la historia intercalada de la madre de Constanza, contada por un huésped de la posada. En este ejemplo, no es ninguno de los protagonistas quien ha ido en romería, como sí ocurre en *Las dos doncellas*, sino un personaje casi efímero que, no obstante, resulta fundamental para trazar el verdadero linaje de la ilustre fregona. En este breve núcleo narrativo el rasgo más acentuado de la peregrinación es el que permite encubrir la verdadera identidad, aunque aquí con un sentido mucho más importante que en *Las dos doncellas*.

La Señora Peregrina ha salido de su casa para salvar su honra. El hábito propio del peregrinaje resulta la vía más conveniente para ocultar su preñez y sobre todo, su identidad, pero siempre hay rasgos que delatan la calidad de la persona: “la peregrina representaba ser una gran señora; y aunque en la edad mostraba ser de cuarenta o pocos más años, no por eso dejaba de parecer hermosa en todo extremo” (*La ilustre fregona*, II, p. 104). Siguiendo las preguntas que suelen formularse a los viajeros cervantinos, los huéspedes cuestionan “quién era la tal señora y cómo se llamaba, de dónde venía y adónde iba” (*La ilustre fregona*, II, p. 105), pero nunca tienen respuesta satisfactoria. Se sabe sólo que viene enferma de hidropesía y que por su padecimiento “había ofrecido de ir a Nuestra Señora de Guadalupe en romería por la cual promesa iba en aquél hábito” (*La ilustre fregona*, II, p. 105).

Cuando la peregrina confiesa los puntos de la verdad que considera necesarios para que los huéspedes de la posada la auxilien, da cuenta de las vicisitudes de su camino, de su espíritu virtuoso y de la nobleza de su estado. Su peregrinación cumple con una doble finalidad: por un lado, ir efectivamente al santuario de Guadalupe; y por otro, quizás más importante, ocultar tras el velo de la travesía de-



vocional, la huida para conservar la honra. El viaje religioso permite sentar las condiciones para que Constanza crezca como una doncella humilde hasta el momento del reconocimiento y la restitución a su estado natural. Por otro lado, nos habla de una tercera vertiente de viaje que gira sobre el eje de la virtud pero que en ningún momento entra en conflicto con el itinerario amoroso de Avendaño o la afición por el camino de Carriazo.

La función de los episodios de peregrinación religiosa en estas dos novelas, como vemos, produce efectos muy distintos. En el caso de *Las dos doncellas* se establece un flujo continuo de atributos entre viaje y peregrinación: mientras la aventura por la honra conlleva claras connotaciones de peregrinación, la de tipo religioso está desprovista de su sentido trascendente y se aproxima casi a un viaje de placer. *La ilustre fregona* presenta una peregrinación religiosa en todo rigor —el hábito, el camino a un santuario, los trabajos del viaje y la purificación— reformulada como vía propicia para ocultar un fin subyacente (en este caso, dar a luz a una niña sin perder la honra). En la construcción de estos episodios Cervantes recupera de la peregrinación religiosa el elemento del hábito, que contribuye a reforzar los juegos de identidad de cada personaje; así como la posibilidad de relacionar el viaje devocional con travesías de orden más personal para presentarle al lector otra de las vías posibles, dentro de todas las postuladas en las *Novelas*, para hacer el viaje.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> En *La española inglesa* Cervantes incluye también un breve episodio de peregrinación religiosa cuando Ricaredo decide ir a Roma “a asegurar su conciencia” antes de cumplir con el casamiento con la escocesa Clistera. La motivación real que subyace a este viaje religioso es prolongar el plazo de este matrimonio obligado, para así poder casarse con Isabela. En esta novela tanto el viaje impuesto por la reina al protagonista como su peregrinación cumplen con funciones determinadas: la aventura marítima constituye una prueba para merecer a la dama, mientras que la peregrinación es un elemento que retarda y desvía el curso de las acciones. Las dos situaciones subrayan el carácter virtuoso del caballero, especialmente, su firme convicción respecto del catolicismo. Al igual que en *Las dos doncellas* y *La ilustre fregona*, el relato efectivo de la peregrinación es sucinto y ni el narrador ni el personaje proporcionan detalles relevantes sobre dicha travesía,

Los matices de la configuración del viaje que hemos señalado en estas páginas no han tenido otro propósito que el de subrayar el influjo del tópico de la peregrinación en estas dos *Novelas ejemplares*. En un entorno literario en el que el peregrino se reafirmaba como uno de los personajes más fecundos del Barroco, Cervantes apuesta por su propio camino; es decir, no hace peregrinos a la manera modélica, como tampoco pícaros, ni pastores, ni caballeros andantes. El tratamiento de la peregrinación en estos relatos se distingue, primero, porque Cervantes no pretende en ningún momento hacer de sus personajes peregrinos en el sentido más estricto, sino aprovechar algunos de los atributos de esta figura para enriquecer la construcción de las aventuras. Por ello, ninguno se asume como peregrino, pero sí suelen referirse a sus viajes con estos términos. Si Cervantes recupera, como vimos, aspectos centrales del motivo, se ocupa de mostrar dos derivaciones distintas de un procedimiento similar; es decir, mientras en *Las dos doncellas* las travesías paralelas de las protagonistas tienen tintes de la peregrinación de amor y desembocan

---

que Ricaredo realiza siguiendo el ritual preestablecido y sin abundar en penalidades del camino: “llegué a Roma, donde se alegró mi alma y se fortaleció mi fe. Besé los pies del Sumo Pontífice, confesé mis pecados con el mayor penitenciario, absolvíome de ellos, y diome los recaudos necesarios que diesen fe de mi confesión y penitencia y de la reducción que había hecho a nuestra universal madre la Iglesia. Hecho esto, visité los lugares tan santos como innumerables que hay en aquella ciudad santa” (*La española inglesa*, II, p. 407). Si bien Ricaredo no es de ningún modo un falso peregrino —como sí lo es Arnesto, quien “más por ser curioso que por ser católico, entiendo que iba a Roma” (*La española inglesa*, II, p. 408)— la peregrinación no parece representar para él un *trabajo* considerable, a diferencia de otras aventuras de la novela, como la empresa marítima o la súbita fealdad de Isabela por enfermedad, por lo que más que una travesía con sentido personal trascendente y sobre el cual se haya estructurado el relato constituye un paso dentro del camino virtuoso de Ricaredo para encontrarse con Isabela. Si bien la novela tiene un considerable influjo de la bizantina al estilo de Heliodoro (como la fealdad de Isabela o la situación inicial de los protagonistas como ‘hermanos’); creo que se trata de una elaboración distinta de la materia de peregrinación, en la que se privilegia la tensión religiosa de los personajes y su situación respecto al orden social por encima de las vicisitudes de las travesías más que la configuración del viaje del protagonista.

en desenlaces equilibrados, en *La ilustre fregona*, Carriazo responde a la esencia del término latino *peregrinus* vinculada al desarraigo (y rompe con los habituales trabajos asociados al peregrino) que entra en tensión con la travesía amorosa de Avendaño.

Dos perspectivas del viaje con sentido trascendente se perfilan hasta aquí: una peregrinación amorosa, y una peregrinación en el amplio sentido de andar fuera de la patria. A éstas se incorpora la veta más habitual del peregrinaje: la religiosa, que curiosamente y frente a los avatares de las aventuras en cada una de estas novelas, produce un notable desequilibrio debido a la carencia de sentido trascendente y de desarrollo narrativo que presentan dentro de la estructura de los relatos. Debido a la apertura semántica del concepto “peregrino” Cervantes puede jugar en su “mesa de trucos” con estas tres visiones del peregrinaje, que alterna y pone en crisis con el propósito de revelar al lector la riqueza de matices que encierra un camino. Así, tanto por su fuerte carga simbólica, como por su conveniencia para trazar viajeros literarios, Cervantes encuentra en la peregrinación un terreno de amplias posibilidades compositivas, que llevará al punto más alto en el *Persiles*. Los ejemplos aquí comentados atienden a esa modalidad tan específica de entender el viaje como travesía con una finalidad muy clara, que exige del viajero penitencia, entereza, y un genuino compromiso con el camino, cualquiera que sea el destino. Las motivaciones para emprender la travesía son tan diversas como la gama de viajeros ejemplares de las *Novelas*, todas válidas, todas dando cuenta, muy cervantinamente, de la complejidad del mundo que, con todo y los ‘trabajos’ que implica, merece la pena ser recorrido, como lo hacen estos personajes, a pie, con convicción y sin prisa.



## PICARESCA Y PASTORAL EN *LA ILUSTRE FREGONA*

*Fernando Rodríguez Mansilla*

Hobart and William Smith Colleges

Miguel de Cervantes era un gran aficionado a la pastoral. Testimonio de ello son *La Galatea*, las huellas del género en *Don Quijote* y la promesa de una segunda parte de su primera novela hasta en su lecho de muerte. Como indica Juan Bautista Avalle-Arce, “lo pastoril constituye una infragmentable continuidad que deja una huella ineludible en su mundo poético”.<sup>1</sup> En este trabajo el objetivo es llamar la atención sobre la presencia de la pastoral en *La ilustre fregona*, texto tradicionalmente considerado como un experimento de Cervantes con la picaresca. La novela en cuestión se une a otras tres novelas de la colección de las *Novelas ejemplares* que se ocupan de proponer una reflexión crítica acerca del género picaresco: *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

La crítica ha observado la fragmentación como principio estructurante de la narrativa cervantina, la mayor parte de las veces por la presencia de historias incompletas.<sup>2</sup> Esta característica se halla presente en las novelas cortas mencionadas: *El casamiento engañoso* da paso a *El coloquio de los perros* y queda abierta la pregunta en torno a si son dos novelas o una sola o una dentro de otra (probablemente las tres hipótesis son ciertas). *El coloquio de los perros* queda suspendido a la espera de la segunda parte que Cervantes no escribió, pero que

<sup>1</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 197.

<sup>2</sup> Félix Martínez Bonati, “La unidad del *Quijote*”, *Dispositio*, 2:5-6 (1977), p. 130; y Salvador Jiménez Fajardo, “The Sierra Morena as labyrinth in *Don Quijote I*”, *Modern Language Notes*, 99:2 (1984), p. 218.

sus personajes (los perros y el narrador, el alférez Campuzano) asumen como una tarea pendiente. Por su parte, *Rinconete y Cortadillo* es un relato cuyos protagonistas ceden espacio a los otros visitantes del patio de Monipodio y, al finalizar la jornada, ni siquiera el propio narrador puede determinar cuál será su destino. Mi interés en *La ilustre fregona*, en particular, se basa en el juego cervantino con las “regiones de la imaginación”, que en dicha novela provienen de los ámbitos picaresco y pastoral, así como en los notables paralelos que ofrece con *Don Quijote de la Mancha*. Las regiones de la imaginación son, en buena medida, generadas por los fenómenos ya apuntados, la fragmentación y la discontinuidad, esenciales en la ficción de Cervantes. Carmela Zanelli ha analizado, en los episodios de la pastora Torralba y el retablo de Maese Pedro dentro de *Don Quijote*, cómo tales fenómenos se plasman en la interrupción narrativa, “recurso literario que permite revelar [...] las convenciones artísticas que sostienen la totalidad de la novela y que sirven a Cervantes para abordar, en particular, una nueva estética pastoril y caballeresca”.<sup>3</sup> En *La ilustre fregona* encontramos paralelismos estructurales con *Don Quijote* que revelan igualmente una reelaboración de lo pastoril al servicio de superar las convenciones asociadas con el discurso picaresco y proponer una estética original cervantina.

Un lugar común de la tradición crítica en torno a las *Novelas ejemplares* es diferenciar las novelas “realistas” frente a las “idealistas”, que en tiempos más recientes se intercambiaron por etiquetas como “novel” y “romance” respectivamente; panorama en el que las primeras han gozado de mayor prestigio en el canon literario contemporáneo, cuando en el siglo XVII la recepción era otra: novelas como *El amante liberal* o *La española inglesa* tuvieron un éxito de ediciones y

<sup>3</sup> Carmela Zanelli, “La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*”, en Eduardo Hopkins Rodríguez (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, t. II, p. 1519.

traducciones en Europa más grande que *Rinconete y Cortadillo* o el propio *El coloquio de los perros*.<sup>4</sup> Pues bien, hago más aquí las palabras de Félix Martínez Bonati: “Lejos de una simple contraposición de idealización y realismo [...], Cervantes opera desde la partida con un sistema complejo de diversas esferas de estilización”.<sup>5</sup> Precisamente, las regiones de la imaginación pueden definirse como los distintos principios de estilización que se plasman en la narrativa cervantina. Así se reconocen una región pastoril, una región caballeresca o romanesca, y una región picaresca, entre otras varias que se pueden reconocer en sus textos. Cada región de la imaginación provee no sólo de un escenario (que sería lo más aparente), sino ante todo de un perfil de personaje, un estilo, una ideología, lugares comunes literarios, así como un horizonte de expectativas para que el personaje cervantino se desarrolle y lleve a cabo su representación. De más está, acaso, decir que quien no comprende las características particulares de cada región (las leyes compositivas que la rigen) no sabrá apreciar la habilidad de Cervantes cuando se aplica a ellas en su magna obra, *Don Quijote de la Mancha*, como en las más logradas de las *Novelas ejemplares*. Se trata de una auténtica hazaña para la narrativa de su tiempo que un lector lego pasará por alto en desmedro del esfuerzo cervantino.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Edward Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posterioridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 196.

<sup>5</sup> Félix Martínez Bonati, “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio*, 2:4 (1977), p. 43.

<sup>6</sup> Las “regiones de la imaginación”, según las esboza Martínez Bonati, no son equiparables completamente a géneros, por el hecho de que no constituyen un discurso literario monolítico en torno al cual gira toda la obra, sino simplemente procedimientos estilísticos que dotan al texto de una atmósfera que se identifica con el universo recreado por particulares géneros literarios populares (como las caballerías o la pastoril, cuando no la picaresca o la comedia). Se trata de un recurso eminentemente cervantino, producto de la mirada caleidoscópica de su mundo ficcional, que incorpora varias regiones de la imaginación que se presentan, una al lado de otra, retroalimentándose, dentro de un solo discurso narrativo.

En *La ilustre fregona* se cuentan las aventuras de dos niños ricos, Carriazo y Avendaño, que abrazan la vida picaresca en lugar de ir a sus estudios en Salamanca, por iniciativa del joven Carriazo, para quien es muy sencillo dejarse llevar por el canto de sirena del mito picaresco, en boga a inicios del siglo xvii con el éxito editorial del *Guzmán de Alfarache* y sus adláteres: la libertad que supondría para un noble una vida despreocupada y despojada de los deberes impuestos por la honra. Como don Quijote, Carriazo pretende hacer de su vida una obra de arte mediante la imitación.<sup>7</sup> En palabras del narrador: “Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca”.<sup>8</sup> Las almadrabas son para Carriazo como la Sierra Morena a don Quijote: el espacio propicio para llevar a cabo su representación. Carriazo representa su rol de pícaro como aquellas muchachas que se topan con don Quijote y Sancho representan ser pastoras.<sup>9</sup> Siguiendo esta dinámica teatral en la constitución de Carriazo, Helen Reed afirma:

Like Don Quijote, he [Carriazo] is a naive reader. He believes in an idealized version of picaresque life, discovers a picaresque *locus amoenus* in the *almadrabas* of Zahara in Cádiz, and literally doesn't notice the hardships inherent to that existence. He plays at being a *pícaro*, inspired by his own romantic notions, a fictional representation of the effect of literature on life.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Edward Riley, “Don Quixote and the imitation of models”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31:1 (1954), pp. 3-16.

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, t. III, p. 47.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, Planeta, 1985, t. II, p. 1023.

<sup>10</sup> Helen Reed, “Theatricality in the picaresque of Cervantes”, *Cervantes*, 7:2 (1987), pp. 76-77.



Ya instalados en Toledo, Carriazo se dedica al ínclito y lazarillesco oficio de aguador, siguiendo este patrón de conducta impuesto por su idealismo invertido. Este muchacho se porta como otro don Quijote, aunque con tintes picarescos en lugar de caballerescos: aparece ante nosotros los lectores, feliz en su labor de aguador, montado en su asno, “puestos los pensamientos en sus almadrabas y en la súbita mutación de su estado” (*La ilustre fregona*, III, p. 69), como quien fantasea sobre la amada. De hecho, a lo largo de la novela se encuentran más evidencias de cómo su fascinación por las almadrabas es como la que sentiría por una mujer.<sup>11</sup> Ahora, en plena calle, distraído con su fantasía de pícaro atunero, Carriazo choca con otro aguador y acaba siendo molido a palos. No será ésta la única ocasión: más adelante perderá su asno (menos la cola) jugando a los naipes, habrá rifirrafe por aquel “daca la cola, asturiano” y a partir de entonces será perseguido por los muchachos cuando lo vean pasar por la calle, como un enajenado Vidriera o don Quijote con su comparsa en Barcelona. Hasta el final de la obra, lo veremos entrar al mesón del Sevillano, golpeado, malherido y a rastras, por sus lances con otros pícaros sportilleros. En algún momento, para aludir al peligro que corre con honestidad con la casquivana Argüello, se expresa en términos igualmente quijotescos, aludiendo a empresas heroicas imposibles:

Mirad Tomás: ponedme a pelear con dos gigantes y en ocasión que me sea forzoso desquijajar por vuestra servicio media docena o una de

<sup>11</sup> Más indicaciones de la concepción de las almadrabas como una mujer amada: Carriazo “en ellas tenía de continuo puesta la imaginación” y se mostraba “melancólico e imaginativo” (*La ilustre fregona*, III, p. 50) cuando le cuenta a Avendaño su plan de volver a la pesca del atún. Y más adelante, este último le pregunta irónicamente: “¿De quién [está enamorado Carriazo], si pensáis? ¿De la reina Ginebra? No, por cierto, sino de la almadraba de Zahara, que es más fea, a lo que creo, que un miedo de San Antón”. Y a continuación, en la misma charla, Carriazo declara “Que yo me iré con mi almadraba y tú te quedarás con tu fregona”, revelando los amores contrapuestos de los dos amigos (*La ilustre fregona*, III, p. 61).

leones, que yo lo haré con más facilidad que beber una taza de vino; pero que me pongáis en necesidad que me tome a brazo partido con la Argüello, no lo consentiré si me asaetean (*La ilustre fregona*, III, p. 87).

Si *La ilustre fregona* opera como un *Don Quijote* en miniatura, con un Diego Carriazo que imita su modelo e intenta superarlo, ya que “pudiera leer cátedra al famoso de Alfarache” (*La ilustre fregona*, III, p. 46) así como don Quijote emulaba a Amadís; reparemos en su compañero de aventuras, Tomás de Avendaño, que comparte con Sancho Panza no la vulgaridad que lo opone a un cortés don Quijote, sino la pertenencia a otra región de la imaginación, ajena a la picaresca de Carriazo. Avendaño suele andar enclaustrado en el mesón del Sevillano y es totalmente ajeno a los palos y desafíos de esportillero que sí sufre Carriazo en la calle. Ambos personajes interpretan modelos, se sumergen en regiones contrapuestas: Carriazo abraza la vocación de pícaro y muere por la mala vida en las almadras; Avendaño se mete a enamorado pasivo y platónico, cual pastor, de una dama bajo el disfraz de fregona.<sup>12</sup> Este fenómeno es explicado por Félix Martínez Bonati: “Parte de la obra narrativa de Cervantes se constituye formalmente mediante la superposición de principios de estilización diversos, la mezcla o el cruce, a veces disonante, de arquetipos de carácter opuesto”.<sup>13</sup> *La ilustre fregona* ofrece múltiples ejemplos de esta mezcolanza, con personajes bajos como la Gallega y la Argüello, que conviven con la virtuosa Costanza, o los mismos Carriazo y Avendaño, uno caballero metido a pícaro casto y travieso, y otro más bien pastor enamorado, solitario, tímido y poeta. Esto es lo que evidencia la discontinuidad entre las regiones.

<sup>12</sup> Carriazo pronto descubre que Avendaño “venía herido de la amorosa pestilencia” y, como buen enamorado, no cena ya que anda lleno de “pensamientos e imaginaciones” (*La ilustre fregona*, III, p. 59).

<sup>13</sup> Félix Martínez Bonati, art. cit., p. 46.

Veamos ahora a Costanza, quien reside en el mesón del Sevillano, pero nada tiene que ver con las otras empleadas, mujeres más o menos venales (como del linaje de Maritornes o la pícara Justina), con lo cual se advierte la pertenencia de la heroína a una región diferente, donde no hay lugar a la lujuria. Sólo en una región como ésta, la pastoril, “doncellas delicadas pueden vivir solas y apaciblemente en el monte, cantando la mayor parte del día y poseídas, cuando la ocasión lo requiere, de un poder retórico ciceroniano”.<sup>14</sup> Naturalmente, Costanza no vive en el campo como pastora, sino que es un personaje de esta región trasladado a un espacio (cronotopo lo llamaría Bajtín), donde convive con personajes ruines que, sin embargo, no la contaminan. Sólo así se explica que Costanza muestre una virtud incuestionable y que sus propios amos resalten que ella no es fregona, sino que cuida la plata (que es tan valiosa como su virginidad, en la cual está cifrada su honra). Además, la muchacha posee una característica esencial, inherente a la región pastoril: la belleza superlativa<sup>15</sup> y sin competencia. Curiosamente, su vestimenta refleja una extracción rural, ya que la moza anda “vestida como labradora” (*La ilustre fregona*, III, p. 57), confirmando su pertenencia a un lugar lejos de los vicios asociados al mesón. De hecho, podríamos entender a este espacio cervantino de forma análoga a la venta de Palomeque el Zurdo en *Don Quijote de la Mancha*, lo cual constituye otro remanente pastoril en *La ilustre fregona*. En las aventuras del hidalgo manchego, el palacio de la sabia Felicia, de la *Diana* de Jorge de Montemayor, con su agua encantada que solucionaba los conflictos amorosos, era trocado por una verosímil venta de Palomeque el Zurdo, donde sin pócima alguna, sino más bien apelando al autoconocimiento (como

<sup>14</sup> Félix Martínez Bonati, art. cit., p. 45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48. Según el narrador, Costanza salió “de la sala de su amo tan hermosa, que a los dos [Carriazo y Avendaño] les pareció que todas cuantas alabanzas le había dado el mozo de mulas eran cortas y de ningún encarecimiento” (*La ilustre fregona*, III, p. 64).

en el caso de don Fernando y Dorotea), las parejas solucionaban sus dificultades y salían en armonía.<sup>16</sup> En el mesón del Sevillano de *La ilustre fregona* tendremos encuentros y soluciones equivalentes.

La compenetración de Avendaño con esta estilización en torno al personaje de su amada Costanza, llena de reverberaciones pastoriles, queda evidente cuando confiesa estar “enamorado del más hermoso rostro que pudo formar naturaleza y de la más incomparable honestidad que ahora se puede usar en el mundo” (*La ilustre fregona*, III, p. 75). De la mano del elogio a la hermosura de la dama, encontramos otro elemento propio de la región pastoril, donde impera el amor más elevado: Avendaño la ama “no con aquel amor vulgar con que a otras he querido, sino con amor tan limpio, que no se extiende a más que a servir y a procurar que ella me quiera, pagándome con honesta voluntad lo que a la mía, también honesta se debe” (*La ilustre fregona*, III, p. 75). Es el “amor puro”, propio de los pastores, desde Torquemada y fray Luis de León.<sup>17</sup> Más allá todavía, la frase “la más incomparable honestidad que ahora se puede usar en el mundo” parece aludir al discurso de la Edad de Oro, otro tópico pastoril:<sup>18</sup> el único lugar en que las mujeres podían andar por el mundo en la más completa honestidad sin que ésta peligrara eran los campos en aquellos tiempos lejanos, ahora sólo consignados en los libros de pastores. Avendaño prosigue señalando aquel su “amor tan limpio”, para rematar su adhesión a la mentalidad pastoril. Carriazo capta de inmediato la alusión, ya que observa irónicamente y con chanza, parodiando la grandilocuencia del discurso de la Edad de Oro:

<sup>16</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 152-153.

<sup>17</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, op. cit., p. 12.

<sup>18</sup> Geoffrey L. Sttag, “*Illo tempore*: Don Quixote’s discourse on the Golden Age, and its antecedents”, en Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), “*La Galatea*” de Cervantes, *cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 71-90.

¡Oh, amor platónico! ¡Oh, fregona ilustre! ¡Oh, felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite y la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna (*La ilustre fregona*, III, p. 75).

Tomás replica a esta burla, resaltando sus diferentes proyectos: “Lo que podías hacer es irte enhorabuena a tu pesquería, que me quedaré en mi caza y aquí me hallarás a la vuelta” (*La ilustre fregona*, III, p. 76). Mientras Carriazo se dedica a la pesca (el robo, en léxico germanesco),<sup>19</sup> oficio que remite a sus aventuras en las almadrabas y la mala vida, la “caza” de Avendaño nos remite al mundo bucólico y al tópico de la “caza de amor”. Esta charla sobre la naturaleza del amor de Avendaño guarda reverberaciones pastoriles. En la literatura española, los interludios pastoriles incluyen ineludiblemente una tópica discusión sobre el amor.<sup>20</sup> Para Paul Alpers, la anécdota básica de la pastoral es la representación de la vida de los pastores, sosegados, que charlan, en un clima de amistad, intercambiando opiniones, sentimientos y comentarios de tipo amoroso.<sup>21</sup> La escena de Carriazo y Avendaño ya referida refleja bien una estilización propia de una atmósfera bucólica.

Observemos ahora, por contraste, cómo Carriazo, en tanto perteneciente a la región picaresca, tiene ansiedades distintas a las Avendaño, como escapar del acoso de la moza de mesón Argüello, de

<sup>19</sup> El campo semántico de la pesca y los peces en general es rico en alusiones picarescas. Herman Iventosch observó el empleo de nombres de peces para referir la astucia y agudeza propicias del oficio de pícaro, en “Onomastic invention in the Buscón”, *Hispanic Review*, 29:1 (1961), p. 26. Pablo Sol-Mora ha comentado las connotaciones también germanescas del atún en “Reseña a *Courtesans in the literature of Spanish Golden Age* de Carmen Y. Hsu”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII:2 (2004), pp. 554-555. Así se completa el clima apicarado que connota Zahara de los atunes y las “pesquerías” para un personaje como Carriazo.

<sup>20</sup> José Julio Martín Romero, “Temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57:2 (2009), p. 588.

<sup>21</sup> Paul Alpers, “What is pastoral?”, *Critical Inquiry*, 8:3 (1982), p. 450.

belleza grosera, artificial y sucia, en oposición a la prístina Costanza, frente a la que el pícaro atunero no muestra interés alguno, como que proviene de otra esfera. Ella y Avendaño circulan dentro del mesón, como jugando a las escondidas. El muchacho, como un pastor, escribe un poema y una carta, vive enclaustrado con su libro de cuentas, viviendo en silencio su amor. En efecto, pasan 24 días antes de que hablen por primera vez. Tras lo que Costanza, como una pastora que protege su virtud, lo rechaza sin darle esperanza alguna.<sup>22</sup> Además, la formación humanista de Avendaño avala su sensibilidad: como un pastor educado, ha estudiado tres años griego y latín en Salamanca (*La ilustre fregona*, III, p. 51).

*La ilustre fregona* guarda paralelos con *Don Quijote*, no sólo porque Carriazo se imponga la vida como obra de arte o que busque acompañante para su aventura (Avendaño) y que acabe cuerdo, sino también debido a que hay una semejanza formal. La historia que leemos ha sido recopilada, según lo declara el narrador, y ello implica algunos vacíos inevitables. Una vez que Carriazo y Avendaño engañan al encargado de llevarlos a Salamanca, Pedro Alonso, éste vuelve a Burgos para contárselo a sus padres. Sobre lo que éstos hicieron el narrador afirma: “Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela, porque así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo” (*La ilustre fregona*, III, p. 55). El narrador entonces se identificaría con el “segundo autor” de *Don Quijote*, que recoge y comenta la historia del manuscrito arábigo de Cide Hamete.<sup>23</sup> Se refuerza, entonces, la autoridad del narrador por encima de sus criaturas. Este “segundo autor”, cuya fuente nada dice sobre el viaje de Pedro Alonso, se iden-

<sup>22</sup> Uno de los mozos de mulas que visita la venta la describe en estos términos: “Es dura como mármol, y zahareña como villana de Zayago, y áspera como una hortiga” (*La ilustre fregona*, III, p. 56). Para el lector de la época sería ineludible evocar el verso famoso de la égloga garcilasiana, aquel de la pastora amada como “más dura que mármol a mis quejas”.

<sup>23</sup> Juan Bautista Avale-Arce, *Las novelas y sus narradores*, op. cit., pp.137-139.

tifica con un “yo” que, tras referir las excelencias de la mala vida en las almadrabas de Zahara, juzga el otro lado del mito picaresco: “Pero toda esta dulzura que he pintado tiene un amargo acíbar que la amarga, y es no poder dormir sueño seguro sin el temor de que en un instante los trasladan de Zahara a Berbería” (*La ilustre fregona*, III, p. 48), gracias a lo que revela su convencionalismo y carácter idílico falaz. Otra evidencia de esta estrategia de distanciamiento se encuentra cuando se describe a las otras empleadas en el mesón, la Argüello y “otras dos mocetonas, también criadas de casa, de quien se dice que eran gallegas” (*La ilustre fregona*, III, p. 65), rastro del manuscrito que supuestamente el narrador está transcribiendo.<sup>24</sup> Aplicar este movimiento de control, característicamente cervantino, sobre una narración de tema picaresco es elaborar una crítica sutil a los principios compositivos del género. Recordemos que el pícaro quiere sustituir su vida real por su vida escrita: quiere que asumamos su relato como verdadero, no como ficción. He allí a Ginés de Pasamonte escribiendo su *Vida*, en el capítulo XXII de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (“Lo que sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le iguallen”).<sup>25</sup> Cervantes, en cambio, nos revela sin empacho que está inventando o escribiendo mentiras, transcribiendo a su gusto, con vacíos e interrupciones, una historia ajena. Por ello, las *Novelas ejemplares* son una “mesa de trucos” o un

<sup>24</sup> Otra cita que confirma este principio narrativo: “Hasta aquí se extendía la habilidad del señor ayo, o mayordomo, como más nos diere gusto llamarle” (*La ilustre fregona*, III, p. 52).

<sup>25</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, p. 227. Nos encontramos ante otro ejemplo de la inclinación cervantina hacia la fragmentación: “In contrast to Guzmán, who is the real butt of Pasamonte’s criticism [y no tanto el blandido *Lazarillo*], Ginés really is a criminal and an author at the same time; he is a delinquent whose *Vida* remains fragmented and incomplete”, como señala Nicholas Spadaccini, “*Estebanillo González* and the nature of picaresque ‘Lives’”, *Comparative Literature*, 30:3 (1978), p. 214. El fracaso de Ginés está asegurado debido a una mala lectura de sus maestros.

laboratorio narrativo, diríamos nosotros. El autor se regocija revelando las costuras de la narración.

La última parte de la novela, con anagnórisis y matrimonios arreglados por las familias *in situ*, representa una suerte de vuelta a la cordura y el fin de las locuras juveniles de Carriazo y Avendaño: cada quien vuelve a su lugar de origen y el orden se restablece por completo. J. Montauban apunta en este desarrollo una crítica nuevamente a la picaresca:

La estrategia de iniciar una historia de amor (tema cervantino y anti-picaresco por excelencia) como el resultado final de un encadenamiento de desviaciones revela especularmente la intención autorial de prescindir de las convenciones de la picaresca y poner en escena el desvío voluntario de sus tentaciones.<sup>26</sup>

Agréguese a ello que el desenlace es una confirmación de los recursos de la comedia, otro de los paradigmas compositivos del mundo novelesco cervantino.<sup>27</sup> A ello se debe que el final de la narración incida en resaltar las felices consecuencias de la boda pactada del caballero metido a pícaro: “Carriazo [vive] ni más ni menos, con tres hijos, que sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo, hoy están todos estudiando en Salamanca” (*La ilustre fregona*, III, pp. 119-120). De acuerdo con la influencia comediesca que podemos encontrar en ella, *La ilustre fregona* se interpretaría también como una “mascarada” de parte de dos representantes de

<sup>26</sup> Jannine Montauban, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor, 2003, p. 114.

<sup>27</sup> Otra señal de la impronta de los paradigmas de la comedia se expresa en el argumento, cuando Carriazo, en su faceta de Lope Asturiano, hace gala de sus habilidades artísticas: “Él dijo que como ellas le bailasen [el romance] al modo que se canta y baila en las comedias, que le cantarían” (*La ilustre fregona*, III, p. 77). Si Avendaño sigue la conducta propia del pastor enamorado, Carriazo se ciñe a la del gracioso comediesco, tan afín en estas dotes artísticas al pícaro literario.



la rancia nobleza (el uno hace de pícaro, el otro más bien de pastor, por lo platónico) y de una muchacha asimismo noble, aunque sin saberlo, que recibe el premio a su constancia (he allí el sentido de su nombre) por mantener su honra, es decir, su virginidad, en términos modernos: un buen matrimonio. En 1605 se realizó una excepcional mascarada “disfrazada a lo pícaro” en la corte de Felipe III. Así, la picaresca se vuelve, por única vez que se sepa, medio de entretenimiento de una clase ociosa; se vuelve un juego cortesano como ya lo era la pastoral. Una mascarada picaresca representa un giro en los hábitos de la Corte, si tenemos en cuenta que el uso del disfraz estaba monopolizado por el género pastoril.<sup>28</sup> Los libros de pastores estuvieron de moda en la segunda mitad del xvi y los caballeros acostumbraban a disfrazarse de pastores; hasta Felipe II lo hizo en su juventud para viajar de incógnito a conocer a su prometida.<sup>29</sup> De la mano de Feliciano de Silva, quien introdujo elementos pastoriles en sus libros de caballerías, y el éxito editorial de la *Diana* de Jorge de Montemayor,<sup>30</sup> el bucolismo se incorporó en el mundo de los caballeros andantes con naturalidad durante la segunda mitad del xvi, no obstante, los géneros literarios respectivos nunca llegaron a fusionarse.<sup>31</sup> Sin embargo, la figura del pastor, ora caballero disfrazado ora pastor auténtico, se mantuvo vigente y configuraba un modelo de amante fácilmente distinguible. Nos hallamos, por ende, frente a un escenario sumamente familiar para los lectores de la época, a los que

<sup>28</sup> Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 487-494.

<sup>29</sup> José Julio Martín Romero, art. cit., p. 563.

<sup>30</sup> En su exposición de motivos para explicar el éxito editorial de la *Diana* de Montemayor, M. Chevalier señala que hay un equilibrio entre lo caballeresco y los valores asociados con la pastoral (como el neoplatonismo y el mito arcádico), ejemplificando cómo ambas regiones pueden yuxtaponerse y jugar en pared (“*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo xvi”, en Jean-François Botrel y Serge Salaiün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 41-45).

<sup>31</sup> José Julio Martín Romero, art. cit., p. 605.

no les costaría decodificar la filiación pastoril de ciertas conductas, ambientes, ideas y rasgos estilísticos presentes en *La ilustre fregona*.

El final de la novela insiste en resaltar la “adecuación” de los tres jóvenes nobles (Carriazo, Avendaño y ahora Costanza) con los vestidos que los identifican como tales, dando fin a la mascarada que han representado en el mesón toledano. Se anota que Costanza “si parecía hermosa con los [vestidos] de labradora, con los cortesanos parecía cosa del cielo”, Avendaño estaba “vestido como señor” y Carriazo se veía que “era muy gentilhomme después que había mudado vestido y dejado el asno y las aguaderas” (*La ilustre fregona*, III, p. 119). En este punto se nos revela la condición real de la historia contada: los personajes viven todavía y son felices con el hecho de “ser quienes son”, como reza el código de honor, y sin renegar de su posición social. La evocación cómica de la anécdota de Carriazo (“daca la cola, Asturiano”) que cierra el texto no hace más que reforzar la idea de que todo no pasó de ser una travesura juvenil.

Avendaño, su compañero de ruta, por otra parte, si destacaba por su pasividad de enamorado de Costanza, era para cumplir el rol de “amortiguador humano” frente al crudo realismo del ambiente picaresco en el que se desenvolvía su compañero, como otro Sancho Panza en su relación con el hidalgo manchego. En efecto, Stephen Gilman sostiene que, en *Don Quijote*, el personaje del escudero y los recursos de la novela pastoril operan como amortiguadores frente a la picaresca, cuyo brutal cinismo llevaría a la derrota final a don Quijote. Cervantes colocó a Sancho como un “amortiguador humano”,<sup>32</sup> para los reveses que sufría don Quijote en aquel panorama degradado de venteros, mozas del partido y cuadrilleros de la Santa Hermandad. Algo similar ocurre en *La ilustre fregona*. El influjo de lo pastoril, a través del enamorado Avendaño, así como de la amistad que éste y Carriazo mantienen, sumados al retrato de la honesta Costanza, es lo que amortigua el

<sup>32</sup> Stephen Gilman, *The novel according to Cervantes*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989, p. 93.

peso de la tradición picaresca y orienta las acciones hacia un desenlace dichoso y comediesco. Esta adopción de recursos propios del teatro ya había sido puesta en evidencia por Alonso Fernández de Avellaneda, quien en el *Don Quijote* apócrifo catalogaba a las novelas cervantinas como “comedias en prosa”.<sup>33</sup> No por nada, entre las probables fuentes de *La ilustre fregona*, Close sugiere la comedia *El mesón de la corte* de Lope de Vega, en la que un caballero reconoce a la hija que le ha criado un ventero.<sup>34</sup> Otra posible influencia es *El Molino*, también de Lope, en que un conde se hace pasar por trabajador de un molino, vistiendo ropa de labrador todo el tiempo de su necesidad, para escapar de la persecución de un príncipe envidioso de su amor por la duquesa. En ambos casos, nos hallamos ante nobles, hombres o mujeres, disfrazados de sujetos humildes, sensibles y libres de malicia. Tal es la protección que les otorga el atuendo pastoril, como le ocurre a la virtuosa Costanza y al enamorado Avendaño en *La ilustre fregona*.

Más allá todavía, entrando a otra dimensión de lo pastoral, en la relación de Carriazo y Avendaño, los dos amigos, nos hallaríamos frente a la “pastoral auténtica” de la que hablaba Alban Forcione: la celebración del amor ágape en lugar del eros, la *amicitia* razonada en lugar de la pasión sin freno, un espacio donde se exalta “la condición esencial de pureza en que ser y comunidad son uno, en que el hombre sólo puede existir como amigo, compañero y vecino”.<sup>35</sup> De esa forma, el final de *La ilustre fregona* había de ser satisfactorio

<sup>33</sup> Helen Reed, art. cit., p. 74.

<sup>34</sup> Anthony Close, “Characterization and dialogue in Cervantes’s ‘comedias en prosa’”, *The Modern Language Review*, 76:2 (1981), p. 343.

<sup>35</sup> Alban K. Forcione, “Cervantes en busca de la pastoral auténtica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36:2 (1988), p. 1042. Esta amistad firme y sin fisuras es la que convertiría *La ilustre fregona* en un ejemplo de novela idealista, según la definición de Juan Pablo Gil-Osle: “Ficciones en que se representa un amor puro —normalmente abocado al matrimonio—, donde el valor es heroico y la amistad leal, y todo ello se cohesiona con una virtud sin mácula” (*Amistades imperfectas. Del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert, 2013, p. 131).

para sus lectores: contra lo que se podía imaginar en su inicio, las convenciones sociales no peligran, sino que todo se resuelve gracias a la armonía propia de la pastoril, que subyace a la amistad, la virtud y el idealismo determinantes en los personajes y que salvaguarda el microcosmos cervantino. Estos valores que identificamos con la obra de Cervantes tienen su origen en el mundo pastoril:

The pastoral novel can be said to offer within fictional space what is inaccessible in unmediated historical experience: a social space typified by blissful sameness and uncontested harmony. These novels idealize existing social, political, and economic conditions, while intending to suppress their irresolvable contradictions.<sup>36</sup>

El disfraz de pastor era una tradición entre la nobleza. Lo anómalo, lo conflictivo, es el disfraz de pícaro, y debe acabarse. Por eso se le otorga a Carriazo el protagonismo y a Avendaño se le pone en un segundo plano, para que su historia acompañe y alivie la violencia y ferocidad de la principal: el objetivo es reformar, indirectamente, a Carriazo por la vía de la experiencia amorosa sosegada de su compañero. Finalmente, en el plano estrictamente estético, este juego de superposición y mezcla de “regiones de la imaginación” en un texto como *La ilustre fregona* no hace sino recordarnos el noble propósito cervantino guía de las *Novelas ejemplares*: la experimentación con las convenciones literarias recibidas que supone la *invención* que se arroga el autor (en tanto es el primero que se atreve a novelar en castellano) y la defensa del entretenimiento. En palabras de Mercurio: “Pasa raro inventor, pasa adelante/ con tu sutil disinio...”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Rosalie Hernández Pecoraro, *Bucolic metaphors. History, subjectivity, and gender in the Early Modern Spanish pastoral*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006, p. 40.

<sup>37</sup> Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, vv. 223-224.

## EL COLOQUIO DE LOS PERROS: SÍNTESES CERVANTINA DE UNA FRECUENTACIÓN LITERARIA

A. Robert Lauer

The University of Oklahoma

La tendencia crítica, desde Joaquín Casaldüero en adelante, es leer *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes como una misma unidad narrativa.<sup>1</sup> Por lo tanto, generalmente se estudia la narración inicial como preámbulo o marco de la segunda, y la segunda como obra interna, dependiente o continuada de la primera. A la vez, si la segunda obra depende de la primera, la supuesta unidad de ambas queda en el aire mientras falte el supuesto segundo coloquio canino.<sup>2</sup> Consta decir que, formalmente, las tramas argumentales de ambas novelas son disímiles: una versa sobre unas nupcias falaces entre dos personas; otra sobre la vida apicara-

<sup>1</sup> Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1943, p. 193: "Es, claro está, una sola novela, no dos; el primer título destaca el episodio que sirve de introducción a la narración y que da la tónica del conjunto, mientras el segundo [...] subraya la forma dialogada del cuerpo principal de la obra".

<sup>2</sup> No obstante, contamos ahora con la "continuación" de Ginés Carrillo Cerón, *La segunda parte del Coloquio de los perros*, ed. de Abraham Madroñal, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013. El nombre completo de la obra es *Novela o coloquio que tuvieron Cipión y Berganza, perros que llaman de Mahudes, segunda parte de la que hizo Miguel de Cervantes Saavedra en sus novelas*. Esta obra se vale de las palabras finales de Peralta y Campuzano al final del *Coloquio de los perros*, las cuales sirven como marco del "segundo coloquio". Al final, los entes humanos vuelven al Espolón, como en el coloquio cervantino, recordándose que el rey Felipe II pensaba que la mejor salida de Valladolid era la que iba a Madrid (p. 155). El "segundo coloquio", en que se cuenta la vida de Cipión, para nada recupera la fábula de *El casamiento engañoso*. Este supuesto marco de *El coloquio de los perros*, por ende, desaparece por completo en la novela-coloquio de Carrillo Cerón.

da de un perro parlero. Aunque hay enlaces de marco entre ambas obras, las dos fábulas —una de índole cortesana; otra de ambiente picaresco— son independientes y en ningún momento se aúnan. Indudablemente, milita una relación temática, el engaño, pero este trillado leitmotiv se encuentra en toda la serie cervantina: en efecto, es lo que conecta a todas las novelas ejemplares entre sí.<sup>3</sup>

Si se opta por leer *El coloquio de los perros* como unidad independiente, surgen otros problemas. El título en sí sugiere un género

<sup>3</sup> Sería superfluo recordar que el engaño o artificio, no la verdad o la moral, es lo que define desde el *Sofista* de Platón al arte mimético, ya sea en su forma natural o “icástica” o en su forma quimérica y fingida (Plato, “The sophist”, en Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, p. 39). Por el hecho de que los perros hablen como seres humanos y otras inverosimilitudes, se incluiría *El coloquio de los perros* no en el primer campo de *eikastike*, asociado a veces con lo natural y lo moral, “figuring forth good things”, sino en el segundo, el que Sir Philip Sidney, en “An Apology for Poetry” (1595), llama *phantastike*, alternativamente relacionado con lo grotesco y lo improbable, “which doth, contrariwise, infect the fancy with unworthy objects” (Sir Philip Sidney, “An apology for poetry”, en Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, p. 199). Más sutilmente, Giacompo Mazzoni, en *Della difesa della Comedia di Dante* (1587), relaciona lo icástico con acciones verdaderas y creíbles (verosímiles); lo fantástico con conceptos nobles encubiertos en ficciones y asociados con la retórica antigua (Giacompo Mazzoni, “On the defense of the Comedy of Dante”, en Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, p. 220). Uno siempre podrá sacar algo provechoso o moral, si así lo desea, de un arte basado inicialmente en la fantasía y la imaginación, como sugiere Mazzoni. Sin embargo, ese aspecto de juicio vendrá siempre después, como señala Immanuel Kant en su *Kritik der Urteilskraft* de 1790 (Immanuel Kant, “Critique of Judgment”, en Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, p. 428). La belleza libre del objeto imitativo (*pulchritudo vaga*) daría paso a un tipo de belleza dependiente o accesoria (*pulchritudo adhaerens*). O sea, en lugar de aceptar un mundo maravilloso, fantástico y único, donde los perros hablan y se comportan como humanos, uno se enfocaría en un modelo anterior (un juicio *a priori*) que justificara su estructura (e.g., los diálogos de Luciano, las fábulas de Esopo) o en un propósito (moral, religioso, mesiánico, político) que explicara su ejemplaridad. O sea, se pasaría a un juicio crítico o moral y se eludiría el plano “meramente” estético.

híbrido: “novela y coloquio”.<sup>4</sup> En efecto, sería un coloquio sólo si le faltaran las últimas 13-15 líneas, las cuales nos remiten a un narrador heterodiegético. Por lo tanto, a pesar de la preponderancia del aspecto elocutivo y homodiegético, el cierre nos hace volver no al principio de esta novela sino al final de la anterior, *El casamiento engañoso*, donde se indica que lo que es un acto verbal en el presente es en efecto un hecho escritural previo. Este hecho, creación de una mente febril y recogida, la del cervantino Campuzano, se vuelve posteriormente en un acto leíble. Esta legibilidad la lleva a cargo un lector crítico, el pincianesco Peralta, quien ojea sin creer y sólo por curiosidad y placer. En efecto, es éste un acto inútil, o sea, no provechoso (“no siempre se está en los templos”),<sup>5</sup> que sirve sólo para pasar (“matar”, se diría en inglés) el tiempo.

Si se elige leer la obra como un coloquio, surgen otros problemas. Formalmente hablando, *El coloquio de los perros* es una locución o conversación, un *cum loquium*. No es un diálogo entre hablantes sobre un tema selecto que requiere un método (dialéctico) y un fin (un convenio), como se vería en un diálogo platónico o una epístola pincianesca. Un coloquio es una conversación libre sobre una

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992, t. 2, p. 299.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, “Prólogo al lector”, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992, t. 1, p. 52. El hecho de que no sea necesariamente provechoso, o moral, en efecto enfatiza el aspecto “exemplar” en su sentido de “Original, prototipo”, que es la primera aceptación de este término en *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1969, t. 2, p. 679. Véase también “ejemplo” en Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, p. 450, donde la interpretación moral de este vocablo aparece como quinta acepción. Obviamente, el lector casto siempre podrá sacar algo moralmente provechoso de cualquier ejemplo, incluso de uno negativo, como el del engaño en *El casamiento engañoso*. Además, consta recordar la sutil ironía del insigne Manco de Lepanto, quien inmediatamente después promete cortarse la mano con que escribió sus obras si indujeran a los lectores a malos deseos o pensamientos. Sería redundante preguntarse cómo podría el autor prever los pensamientos de su “lector amantísimo” (“Prólogo”, p. 50). Además, ¿con cuál mano?

materia “gustosa y agradable”,<sup>6</sup> como sería contar la vida de uno a otro, como en el caso de Berganza y Cipión. Se infiere que en un coloquio hay un emisor, una enunciación y un destinatario.<sup>7</sup> Sin embargo, a pesar de que Berganza y Cipión tienen respectivamente 68 locuciones cada uno, como sería de esperar, los enunciados de Cipión, de exigua extensión en comparación con los de Berganza, no sirven para prolongar o avivar la discusión sino, al contrario, para corregirla, censurarla y abreviarla.<sup>8</sup> Si Berganza es el emisor principal del primero y único coloquio de los perros, Cipión es un colocutor crítico que modula el enunciado para un destinatario implícito que acaso no fuera él: “Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida” (*El coloquio de los perros*, II, p. 304); “no es buena la murmuración” (*El coloquio de los perros*, II, p. 307); “sea tu intención limpia” (*El coloquio de los perros*, II, p. 308); “Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina” (*El coloquio de los perros*, II, p. 309); “Sé breve” (*El coloquio de los perros*, II, p. 310); “Advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido” (*El coloquio de los perros*, II, p. 318); “y por tu vida que calles ya y sigas tu historia [...] Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas” (*El coloquio de los perros*, II, p. 319); “Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás pronto” (*El coloquio de los perros*, II, p. 321); “No

<sup>6</sup> *Diccionario de autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1969, t. 1, s.v. “coloquio”.

<sup>7</sup> Es lo que Heinrich Lausberg, en *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, p. 217, bajo *aversio*, llama los tres elementos de la situación-discurso: el del orador, el objeto del discurso y el oyente.

<sup>8</sup> El discurso de Berganza es pues un tipo de *aversio ab oratore* o *sermocinatio*, como indicaría Lausberg, *op. cit.*, p. 218. No es estrictamente un diálogo (*colloquia personarum*); tampoco es un discurso sin diálogo, precisamente por las interrupciones de Cipión. Es más bien un monólogo o reflexión mental (un recuerdo) con interpelaciones deliberativas, lo que Lausberg llama “dialogismo” (*ibid.*).



te diviertas; pasa adelante” (*El coloquio de los perros*, II, p. 322); “No más, Berganza; no volvamos a lo pasado” (*El coloquio de los perros*, II, p. 333); “Concluye” (*El coloquio de los perros*, II, p. 355); “Mira si te queda más que decir” (*El coloquio de los perros*, II, p. 357); “Y con esto pongamos fin a esta plática” (*El coloquio de los perros*, II, p. 359). Este co-loquio, *cum loquium*, pareciera ser por lo tanto un monólogo, o, si se quiere, un diálogo de sordos, pues a pesar de las críticas de Cipión, Berganza no se corrige. La extensa inserción del discurso de la bruja, locución *surplus* dentro de la elocución de Berganza, en efecto silencia al impertinente Cipión, difiriéndolo por el momento, convirtiéndolo en accesorio, en suplemento.

Si se lee *El coloquio de los perros* como novela, cabría pensar cuáles son los parámetros genéricos que sigue, imita o parodia. Como ya ha indicado la crítica, el modelo principal de esta obra es *El gallo* de Luciano de Samósata, diálogo menipeo o cínico en que un gallo convence a un zapatero de despreciar las riquezas del mundo y aceptar una vida sencilla y frugal, tema cínico por excelencia. En esta obra lucianesca hay varias digresiones que el personaje Micilo valora, a diferencia del crítico Cipión cervantino. Se incluye también un sueño y varias transmutaciones de personas en animales, dado el contexto greco-latino de metempsicosis. La sátira social contra reyes tiranos y personas acaudaladas bien se traduce en *El coloquio* con la crítica de alguaciles, alquimistas, arbitristas, autores de comedias, brujas, escribanos, gitanos, jiferos, matemáticos, moriscos, pastores y poetas. El tema moral de la resignación en el *Diálogo* igualmente se observa en *El coloquio*, traducido aquí a lo sagrado cuando Berganza decide servir a los pobres en compañía de Mahudes, miembro de la Orden de San Juan de Dios.

En *El coloquio* también se encuentra una estructura itinerante en el paso de Berganza por Granada, Montilla, Sevilla y Valladolid. Asimismo, hay un proceso apicarado que recuerda al *Lazarillo de Tormes* (el servicio a múltiples [9-11] y maniáticos amos), el *Guzmán de Alfarache* (las digresiones morales mordaces) y *La Celestina* (los monó-

logos brujescos extensos). Hasta aquí el coloquio-novela se ha valido de varias herramientas genéricas: la forma libre dialógica lucianesca (aquí en forma más cerrada y crítica), el monólogo ilimitado de la memoración celestinesco y la picaresca estructura ambulante en sus varias modalidades: la afable renacentista y la barroca sardónica. Esta compleja y asombrosa hibridez podría considerarse vehementemente original. Sin embargo, Cervantes va más allá de la creación de una sencilla miscelánea.

Por ejemplo, aunque la crítica ha visto el paso de Berganza de un amo a otro en forma estrictamente cronológica, el proceso es más complejo y sutil. En efecto, si volvemos al marco de *El casamiento engañoso* que conecta *El coloquio*, nos enteramos que los perros, aun antes de tomar la palabra, narrarán desde la perspectiva de una vida moral posterior a los hechos que cuentan como acompañantes de los hermanos de la Capacha.<sup>9</sup> Esta perspectiva difiere del relato de Ginés de Pasamonte, el cual es estrictamente de tinte criminal y narrado desde un tiempo presente *in transitu*.<sup>10</sup> El caso de Lázaro se cuenta *ab ovo* desde un punto intermedio de la vida de este pícaro; a la vez, su fin es altamente irónico y no confiable. La perspectiva final del *Guzmán* es abrupta, irresoluta e incompleta (falta una tercera parte) ya que la estructura narrativa vacila entre acciones criminales de cierta complacencia y digresiones morales de inestable arrepentimiento. En vista de estas vigentes posibilidades, *El coloquio* brinda una narración episódica aparentemente *ab ovo*, si bien contada desde una perspectiva moral final, o sea, *in extremas res*. Asimismo, lo que inicialmente parece ser el principio de la vida de Berganza lleva

<sup>9</sup> “y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, [...] y estuve con atento oído escuchando [...]” (*El casamiento engañoso*, II, p. 293).

<sup>10</sup> Como indica el pícaro en Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1982, t. 1, p. 272, “Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galera”.

otro camino. Berganza avanza temporalmente desde su conciencia de ser en Sevilla, pasando por cinco amos: el jifero, el pastor, el mercader rico, el alguacil y el atambor.<sup>11</sup> También avanza geográficamente de Sevilla a Montilla. Sin embargo, el propio Berganza indica en una prolepsis que la ruta que lleva no es hacia un futuro sino hacia un pasado: “[...] mas ahora que me ha venido a la memoria lo que había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar” (*El coloquio de los perros*, II, p. 310). Al llegar a Montilla, nos damos cuenta de que éste es el primer momento diacrónico del coloquio-novela. Aquí es donde el perro hablador descubre, recuerda o cambia tanto su nombre como su especie y su patria. El can sevillano Gavilán-Barcino-Berganza es ahora el ente montillano Montiel: verdaderamente, un monte pequeño (*munticulum*), secundario, anejo; una adición, un agregado, un suplemento.<sup>12</sup> Al aproximarse al final

<sup>11</sup> Respecto a la estructura y el número de amos por los que pasa Berganza, la crítica ha postulado varias interpretaciones. Las más interesantes son las de Oldrich Belic, “La estructura de *El coloquio de los perros*”, *Romanistica Pragensia*, 4 (1966), pp. 3-19; Ruth El Saffar, *Cervantes: “El casamiento engañoso” and “El coloquio de los perros”*, London, Grant & Cutler, 1976; Alban K. Forcione, *Cervantes and the mystery of lawlessness: A study of “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”*, Princeton, Princeton University Press, 1984; y José Luis Álvarez Martínez, *La estructura cíclica del Coloquio de los perros de Cervantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994. Belic, *op. cit.*, p. 5, propone 9 amos en orden cronológico (el jifero, el pastor, el mercader de Sevilla, el alguacil, el atambor, los gitanos, el morisco, el autor de comedias y Mahudes). El Saffar, *op. cit.*, p. 91, propone 9 amos (curiosamente, no cuenta a Mahúdes), 11 episodios y 16 personajes. Forcione, *op. cit.*, p. 126, ve en la(s) obra(s) una fuga musical con varias variaciones episódicas. Álvarez Martínez, *op. cit.*, p. 145, ve tres ciclos de varia extensión: el de los instalados, el de los marginados y el de los apartados. En mi opinión, después de los primeros cinco amos y del encuentro de Berganza con la bruja, el can pasa a formar parte de ciertos individuos y grupos, entre ellos varios gitanos, un morisco, un poeta, un autor de comedias, dos compañías de comediantes y Mahudes (12 amos en total). Sin embargo, la relación sirviente-amo no es siempre clara.

<sup>12</sup> Uso el término “suplemento” (o *surplus*) en el sentido que Jacques Derrida le da a este término en “Structure, sign and play in the discourse of the human sciences”, en

de la diégesis se vuelve a empezar, o a añadir, a suplementar, a diferir, ahora hacia una precuela o proteseuela. A la vez, la trayectoria geográfica de Sevilla (oeste) a Montilla (este), tendrá que pensarse al revés, de Montilla (este) a Sevilla (oeste), si es que la analepsis de la desequilibrada Camacha es fiable. Después de volver el ente-can a su lugar de origen, Montilla (centro), se avanza geográfica y cronológicamente hacia Granada (este), donde el can-ente será raptado por gitanos en lo que ahora parecería una narrativa de cautivos o una parodia grotesca del género bizantino. Los subsiguientes encuentros del can-ente con moriscos, poetas, actores y autores de tres compañías de comedias son reminiscentes de otros ambientes genéricos literarios: el morisco, el lírico y el dramático. Aquí el can-ente observa más que actúa, y la relación amo-sirviente del género picaresco anterior disminuye en importancia. La dirección geográfica cambia también, de puntos oeste-este, este-oeste, centro-este a norte: Valladolid: capital, hospital, resurrección, valle de aguas (*Vallis tolitum*), valle de olivos (*Vallis olivetum*), valle del sol (*Vallisoletum*); valle, en fin: hondonada, cavidad, pozo, pozuela, Pozzuoli (Puteoli), pucela, vulva, vagina, el

---

Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since 1965*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, pp. 83-94. En ausencia de un centro de origen totalizador que pudiera abarcar todo en cuanto a significación, Derrida establece la idea de un suplemento (*supplément*) o *surplus* que siempre añadirá algo más a lo ya expresado: “this addition is a floating one because it comes to perform a vicarious function, to supplement a lack on the part of the signified” (p. 91). El suplemento refleja simultáneamente algo adicional (que todavía no ha sido expresado) y cierto límite respecto al significante (que nunca podrá abarcar todo respecto al significado o al proceso de significación). Respecto al proceso de significación, solo se puede *diferir* (de *différance*, otro término derrideano), o sea, dilatar o expresar algo en forma diferente para diferenciarlo (sabiendo que no hay una significación absoluta o esencial). El proceso de *différance* no otorga ni validez ni negación al proceso de significación; simplemente lo diferencia o delimita. En “*Différance*”, en Hazard Adams y Leroy Searle (eds.), *Critical theory since 1965*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, pp. 120-136, Derrida asocia este término con el acto de la escritura como (“otra”) marca o huella “diferente” de la oralidad (p. 126).

río Esgueva, de mal olor, lugar donde se enrolla, se gira, se comba, se vuelve y, en esta novela, el punto donde técnicamente comienza y concluye el coloquio-novela.

Si se estudia *El coloquio de los perros* como una novela independiente de *El casamiento engañoso*, se nota algo extraordinario. Al mencionar Cipión en *El coloquio* al “soldado tomando sudores” (*El coloquio de los perros*, II, p. 302), los personaje caninos, en ausencia de un inicial narrador heterodiegético, son quienes admiten la existencia de este individuo no como narrador sino como observador foráneo dentro de su mundo: “pero en esta sazón más estará para dormir que para ponerse a escuchar a nadie” (*El coloquio de los perros*, II, p. 302). A la vez, al concebirse independientes de narrador y diégesis, los perros asumen la libertad de tomar la palabra e incluso de hablar como seres humanos. Asimismo, como Campuzano forma parte de otra obra literaria, su mención en *El coloquio* lo incorpora tanto a él como la narrativa en la que anida. En otras palabras, *El casamiento engañoso* no es aquí el marco de *El coloquio* sino un elemento *surplus* dentro de este nuevo mundo sin diégesis o límites narrativos. O sea, el “soldado tomando sudores” vive ahora en dos mundos: en uno, *El casamiento engañoso*, funge de personaje-narrador-creador; en otro, *El coloquio de los perros*, de personaje-observador-observado. Otro sí, mientras Gavilán, en Sevilla, sirve a su cuarto amo, el deshonesto y amancebado alguacil, perro y amo entran en un recinto, dándose “a entender con toda certeza que el dueño de la casa, a quien llamaban Monipodio, era encubridor de ladrones” (*El coloquio de los perros*, II, p. 329). Esto rememora al alguacil y a los corchetes que pasan por la casa del Monipodio en otra novela ejemplar (*Rinconete y Cortadillo*, I, 232-233). De repente, el mundo y los personajes de *Rinconete y Cortadillo* forman parte también del coloquio. Más adelante, al hacer referencia a los soldados que van a Cartagena (*El coloquio de los perros*, II, p. 332), se recuerda a otros soldados, entre ellos el capitán Diego de Valdivida y Tomás Rodaja, de *El licenciado Vidriera*, quienes también

salen “a marchar la vuelta de Cartagena” a Génova (*El licenciado Vidriera*, II, p. 46). Finalmente, al hablar de un paje que se enamora de una gitana, se evoca el mundo de *La Gitanilla* y de ese “paje muy bien aderezado” que se enamora de Preciosa (*La Gitanilla*, I, p. 71). O sea, *El coloquio* ha hecho alusión directa a cuatro mundos narrativos ajenos a él pero que ocupan el mismo espacio ficticio en forma supersimétrica. Se manifiesta aquí, pues, un recuerdo de algo anteriormente vivido por Berganza. El problema es que esta analepsis canina va más allá de sus dos posibles límites o bordes narrativos, *El coloquio* o *El casamiento*. Esas narrativas, diseminadas en un espacio ajeno al de *El coloquio*, al ser nombradas, son necesariamente re-conocidas, al menos en la mente de un ideal lector implícito. El hecho de que se re-conozcan demuestra su prior existencia aunque no hayan sido nombradas anteriormente. Por lo tanto, su recuerdo constituye no una diseminación inicial de estas obras a lo largo del texto que nos ocupa sino una recopilación posterior de las mismas. En retórica, esta figura de acumulación se llama *frequentatio*.<sup>13</sup> Aquí, sin embargo, hay una diferencia. La frecuentación es un proceso de nombrar referentes a lo largo de un poema o narrativa para después recopilarlos de nuevo, enfatizándolos ya sea al principio o al final de una obra. Aquí, una obra literaria recopila personajes y acciones de narrativas no nombradas (“ausentes”) pero que existen (“presentes”) independientemente de ella. Su mención constituye pues no una (primera) diseminación sino una recopilación<sup>14</sup> en un texto que aparentemente no (con) tiene fronteras espaciales específicas. Estamos ante una obra pulpo, cuyos tentáculos atraen objetos foráneos a su centro; un embudo o

<sup>13</sup> Para un estudio de esta figura en *El Quijote de la Mancha*, véase el artículo de A. Robert Lauer, “Usos de la figura retórica de *frequentatio* en el *Quijote*”, en Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera (eds.), *Cervantes y su mundo II*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 283-294.

<sup>14</sup> O, mejor dicho, una *recapitulatio* sin *partitio*, como elegantemente lo plantea Lausberg, *op. cit.*, p. 146.

agujero negro cuya fuerza de gravedad atrae, capta, traga y fusiona distintos astros contiguos a él; un mundo supersimétrico en el que conviven varias dimensiones, “visibles” o no.<sup>15</sup>

Adicionalmente, cuando los pastores le dan a Berganza el nombre de Barcino, nos acordamos de ese otro perro llamado Barcino en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el cual servirá, en compañía de Butrón (¿similar a Cipión?), precisamente para guardar el ganado si don Quijote y Sancho Panza se vuelven pastores (*Don Quijote*, II, p. 586). Asimismo, el Barcino de *El coloquio* remplazará a otro can llamado Leoncillo (*El coloquio de los perros*, II, p. 305). Sería imposible olvidar que don Quijote anteriormente había sido el Caballero de los Leones (*Don Quijote*, II, p. 166), y que en al menos una ocasión usó el diminutivo al hablar de “—¿Leoncitos a mí?” (*Don Quijote*, II, p. 160). Además, cuando el caballero errante y su fiel escudero consideran hacerse pastores, optan por llamarse Quijotiz el primero y el segundo Pancino (similar a Barcino) (*Don Quijote*, II, p. 548). En una forma compleja, hay aquí varias alusiones obvias a la segunda parte del *Quijote*, obra ficticia independiente de *El coloquio*, que ahora forma parte de él. También se hace mención de los moriscos, recientemente expulsados, a quienes se les acusa de nunca gastar su dinero y de robar a los españoles calladamente, acaso como el Ricote de *Don Quijote* (II, 54), quien regresa a España de incógnito para sacar su tesoro escondido del reino.<sup>16</sup> Como remate, *El coloquio* alude a un segundo coloquio que todavía no ha sido escrito, pero que existe ontológicamente, si es que el observador Alférez en efecto lo

<sup>15</sup> Éste es el nuevo mundo de la nueva física del que habla Gordon Kane, “There’s plenty of zing in string theory”, *Michigan Today*, 32:2 (2000), pp. 2-7. Cervantes, en *El coloquio de los perros*, en efecto anticipa la así llamada “teoría de cuerdas”.

<sup>16</sup> El ingenuo y necesitado Sancho Panza se da cuenta de la gravedad de ayudar a un enemigo del reino al responderle a Ricote que “[...] por parecerme haría traición a mi rey en dar favor a sus enemigos, no fuera contigo, si como me prometes doscientos escudos, me dieras aquí de contado cuatrocientos” (*Don Quijote*, II, p. 452).

oyó. La alusión a esta obra es por lo tanto también una recopilación o *recapitulatio* sin *partitio*. *El coloquio de los perros* traspasa así todos los límites o marcos posibles que contendrían una novela. En efecto, es una novela fluida, porosa, abierta, vaginal,<sup>17</sup> sin bordes ni límites genéricos precisos, que engulle no sólo lo que actualmente existe fuera de sí, aunque sea ajeno a ella, sino aun lo que sólo virtualmente es. La imaginación no puede ir más lejos. Estamos ante la teoría de cuerdas de la nueva física, donde las dimensiones, incluso las que no captamos, están ahí de cierta manera supersimétrica. *El coloquio de los perros* es la antepenúltima gran novela de Cervantes. Más allá de ella sería sólo volver a empezar, a la *Aethiopica* de Heliodoro, para transformarla en *Persiles y Sigismunda*, añadiéndole lo sacro y maravilloso que le faltaba al modelo original.

Al final de *El coloquio de los perros*, cuya fábula queda en el aire respecto a su continuación, como también ocurre en *El gallo* de Lu-

<sup>17</sup> Se usa este término en oposición a “falocentrismo”, como lo define Hélène Cixous en “Sorties”, en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New french feminisms*, New York, Schocken, 1980, p. 96: “Phallogentrism *is*. History has never produced, recorded anything but that. Which does not mean that this form is inevitable or natural”. Lo falocéntrico se ha auto-denominado como origen, destino o esencia que excluye todo lo demás, en este caso lo femenino o heterogéneo (lo “otro”), lo irracional, lo caótico y lo fragmentario: lo que no tiene límites. Como indica Toril Moi, en *Sexual/Textual politics: Feminist literary theory*, London-New York, Methuen, 1985, pp. 159-160: “[...] it is masculine rationality that has always privileged reason, order, unity and lucidity, and that is has done so by silencing and excluding the irrationality, chaos and fragmentation that has come to represent femininity”. Luce Irigaray, en *This sex which is not one [Ce sexe qui n'en est pas un]*, trad. Catherine Porter y Carolyn Burke, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 111, explica que el lenguaje de la mujer no es “sólido” o “falocéntrico,” como el del hombre, sino “fluido”: “it is continuous, compressible, dilatable, viscous, conductible, difusible [...] unending [...] which disconnects any attempt at static identification”. Lo líquido siempre será resbaladizo, nunca dará una identidad y siempre se verá como un exceso o suplemento (p. 117). La estructura de *El coloquio de los perros* es líquida o “vaginal”, a diferencia de una obra “falocéntrica”, sólida e inteligible (re-conocida como una variante de la novela bizantina) como sería acaso *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.



ciano,<sup>18</sup> el licenciado le sugiere al Alférez ir al Espolón de Valladolid para recrear los ojos del cuerpo, pues ya ha recreado los del entendimiento. El Espolón, como recuerda González de Amezúa,<sup>19</sup> sería una plaza cuadrada a un lado del Campo Grande (anteriormente llamado Campo de la Verdad, pero también Campo de Marte), con un muro sobre el río Pisuerga. En efecto, un espolón es un malecón que sirve para contener las aguas de un río o de un mar para proteger un terreno.<sup>20</sup> Después del “maelstrom” o torbellino del coloquio-novela, no es accidental que Peralta, quien alcanza el artificio y la invención de *El coloquio* (*El coloquio de los perros*, II, p. 359), decida ahora tomar el aire. El espolón le dará una verdad real y natural, aunque refrenada, no un fingimiento irreal (perros que hablan); además, le impondrá límites físicos y humanos que el artificio de la novela no ha anhelado respetar. En el supuesto “centro” o núcleo de la novela<sup>21</sup> se descubre sólo el mal, la malicia y la mentira en un torbellino brujesco; y a los “lados” el constante tratar de saber y averiguar verdades cons-

<sup>18</sup> Luciano, “El gallo”, en *Diálogos morales de Luciano*, trad. y ed. de Francisco Herrera Maldonado, Madrid, Manuel Álvarez, 1796, p. 57: “*Gall*. Mira que ya amanece, vámonos a casa, que otro día verás lo que te queda. *Myc*. Vamos Gallo, y Dios te guíe por lo que me has enseñado”.

<sup>19</sup> El comentario de González de Amezúa se encuentra en la nota 136 de *El coloquio de los perros*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>20</sup> *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española- Espasa-Calpe, 1992, t. 1, s.v. “espólón”: “Malecón que suele hacerse a orillas de los ríos o del mar para contener las aguas, y también al borde de los barrancos y precipicios para seguridad del terreno y de los transeúntes. Se utiliza en algunas poblaciones como sitio de paseo. El Espolón de Burgos, el de Valladolid”.

<sup>21</sup> No hay un centro en la novela, sino un núcleo de gravitación hacia el final de la novela (ocupado por la bruja Cañizares). En la edición usada para este estudio, que abarca las páginas 299 a 359, el episodio brujesco ocurre después de la mitad del texto y se extiende por 12 páginas (pp. 334-345). En efecto, ocupa la tercera parte del texto. Lo que acontece después de este núcleo se presenta en forma acelerada, como si la narrativa tuviera prisa en acabar.

tantemente eludibles.<sup>22</sup> Cualquier ficción es, pues, un engaño, un simulacro,<sup>23</sup> una materia informe lejos de una idea, un perjuicio, un pasatiempo inútil, un *surplus*, una constante *différance* cuyo origen, si hubiera alguno, en este caso sería el cabrón de la Camacha, el Príncipe de las Mentiras. El mal, no obstante, no es una entidad<sup>24</sup> sino una causa accidental,<sup>25</sup> al menos en la teología tomista. Este oscuro “centro”, ausente de significado, sólo es capaz de iniciar otro proceso de *différance* hacia otro pasado más remoto y estrafalario: el mundo de tropelías y profecías de sabor mesiánico; de ungüentos, trances y aquellarres; de dimensiones supersimétricas, ciertas e imaginadas. El “centro”, pues, no contiene una verdad, sino un desplazamiento suplementario. Las palabras o los ladridos constantes de los perros parleros —ladrones can-hijos que son— nos han robado (*latrare*) el tiempo. En efecto, Peralta parece al final acogerse a la vida

<sup>22</sup> Por ejemplo, nada sabemos del Mahudes de *El coloquio*, aparte de que fuera un personaje histórico, según apunta Forcione, *op. cit.*, p. 223. Fue un pecador redimido que ingresó en la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios después de haberse curado en el hospital (Forcione, *op. cit.*, p. 162). En la ficción cervantina, sin embargo, es sólo un referente de nombre extraño (y extranjero).

<sup>23</sup> Uso la palabra simulacro en el sentido que le da Jean Baudrillard, *Selected writings*, ed. de Mark Poster, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 167: “To simulate is to feign to have what one hasn’t” (la simulación es aparentar tener lo que no se tiene). Al presentar *El coloquio de los perros* como una ficción interna de *El casamiento engañoso*, se trata de demostrar que *El casamiento engañoso*, a pesar de su título y de ser sólo un “marco”, es “verdadera”, en relación a *El coloquio*. Sin embargo, Francisco Márquez Villanueva, en “Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81:4-5 (2004), pp. 620-621, duda de la “realidad” de la primera obra: “La única realidad allí substantiva e indiscutible no es otra que la sífilis que éste [Campuzano] acaba de purgar y acerca de cuyo origen trataría tal vez de urdir una explicación inocente”.

<sup>24</sup> Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, trad. Fathers of the English Dominican Province, Westminster, Christian Classics, 1981, t. 1, p. 248 (1, 48, 1): “Evil is neither a being nor a good”.

<sup>25</sup> Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, ed. cit., pp. 355-356 (1, 49, 3): “there is no one first principle of evil, as there is one first principle of good [...] evil can be only an accidental cause”.

y despedirse momentáneamente de la literatura. Acaso para él y para el escueto y misterioso ente heterodiegético que toma la palabra al final del coloquio (“Y con esto, se fueron” [*El coloquio de los perros*, II, p. 359]) ya no se está “para burlarse con la otra vida” (“Prólogo”, I, p. 52). Después de todo, “All art is quite useless”, como recuerda Oscar Wilde.<sup>26</sup> Por lo tanto, como señalaría una monja, *finjase ser feliz, pues también es vicio el saber, y por cuidar de lo curioso se olvida lo necesario. La sutileza es amenidad inútil.* “Si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto? [...] Aprendamos a ignorar, / Pensamiento, pues hallamos / que cuanto añadido al discurso, / tanto le usurpo a los años.”<sup>27</sup> Como nota suplementaria, recuérdese que González de Amezúa,<sup>28</sup> indica que no lejos del Espolón está San Lorenzo, en caso de que haya interés en algo más fructífero, acaso un final (moral) con parrilla.<sup>29</sup>

Lo que se presenta al final de *El coloquio de los perros* parecer ser, pues, una despedida de la literatura y un acogerse a la vida. Después de todo, lo único que ha mantenido el interés de Peralta en leer algo absurdo y fantástico no es el afán de descubrir una verdad útil o un ejemplo probo. El paso cronológico de la novela hacia un supuesto futuro es sólo una táctica o digresión para invocar un pasado nefas-

<sup>26</sup> Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, en *The complete works of Oscar Wilde*, introd. de George Bernard Shaw, New York, Barnes & Noble, p. 17. La idea de que el arte es “inservible” es un avance estético respecto al aspecto sin finalidad (útil, social) del arte propuesto por Kant, *op. cit.*, p. 427: “purposiveness without purpose”. Esta idea salva el objeto de arte de juicios externos a él (sociales, morales), limitando al observador a juicios simplemente internos (estéticos).

<sup>27</sup> Se parafrasea, en cursiva, y se cita el romance de Sor Juana Inés de la Cruz, “Finjamos que soy feliz,” en Elías L. Rivers (ed.), *Renaissance and baroque poetry of Spain*, Prospect Heights, Waveland Press, 1988, pp. 314-319.

<sup>28</sup> El comentario de González de Amezúa se encuentra en la nota 136 de *El coloquio de los perros*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>29</sup> Ésta es la opción de Luis Andrés Murillo, “Cervantes’ *Coloquio de los perros*, a novel-dialogue”, *Modern Philology*, 58:3 (1961), p. 182: “The final position of the *Coloquio* within the series emphasizes its moralistic and didactic as well as its synoptic nature”.

to, un principio del mal que, conocido, sirve sólo para dilatar un proceso vital o existencial que no contiene ninguna respuesta (o pregunta) ontológica fiable, lógica o perdurable. Si uno desea continuar leyendo este tipo de bella e ingeniosa maravilla inútil, será por placer, por entretenimiento y por lo ejemplar y único de una estructura de pulpo, de embudo y sin fin. Más allá de la inferida lectura futura de Peralta y la aún inexistente escritura de Campuzano se podría sólo conjeturar lo que habría sido la vida de Cipión, lo cual, sorprendentemente, fue lo que trazó Ginés Carrillo Cerón en su *Segunda parte del Coloquio de los perros* en el simbólico año de la muerte del Fénix (1635). Oscar Wilde habría dicho, como colofón, “Moderation is a fatal thing, [...] Nothing succeeds like excess”.<sup>30</sup>



*Aguafuerte de Josep Granyer i Giralt para la edición de El coloquio de los perros, Barcelona, Selene, 1946.*

<sup>30</sup> Oscar Wilde, “A Woman of No Importance”, *The Complete Works of Oscar Wilde*, introd. de George Bernard Shaw, New York, Barnes & Noble, p. 464.

LA “ECUACIÓN ORAL-ESCRITO” EN LAS NOVELAS  
*EL CASAMIENTO ENGAÑOSO Y EL COLOQUIO*  
*DE LOS PERROS*

*Gustavo Illades Aguiar*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

En 1982, Margit Frenk publicó un artículo<sup>1</sup> sobre la transmisión oral de la literatura del Siglo de Oro que suscitó gran interés y motivó diversos acercamientos al tema. Poco después, en 1988, la revista *Edad de Oro* reunió en el volumen VII<sup>2</sup> diversos estudios sobre oralidad en la literatura áurea. Al año siguiente, Alberto Montaner, más que reseñar dicho volumen, lo analizó críticamente y advirtió la ausencia de un “concepto claro de la oralidad” sin proponer alguno él mismo. En cuanto a las tres manifestaciones de lo oral que distinga en la literatura, la mimesis del habla le parece el “factor que más netamente influye en la producción de la obra”.<sup>3</sup>

De su lado, María Dolores Abascal considera que la oralidad característica de una época debe referirse a la “oralidad pública” y no a la “privada” —familiar o íntima—, pues ésta se halla presente

<sup>1</sup> Margit Frenk, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en Giuseppe Bellini (dir.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, t. I, pp.101-123. Después publicó este y otros artículos en el libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. Cabe aquí recordar que Maxime Chevalier, en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, había ya planteado el tema con un enfoque diferente.

<sup>2</sup> *Edad de Oro*, 7 (1988). El volumen contiene 14 artículos dedicados al estudio de la oralidad en distintos géneros literarios pertenecientes casi todos al Siglo de Oro español.

<sup>3</sup> Alberto Montaner Frutos, “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII”, *Criticón*, 45 (1989), p. 193.

en cualquier periodo histórico. Asimismo, para el barroco español propone tres ámbitos en los cuales acontece de manera significativa la oralidad pública: “el de las representaciones teatrales y espectáculos afines; el de la predicación cristiana; y el de la lectura en voz alta, recitación o declamación en grupos familiares, vecinales, de amigos o institucionales”. En lo que toca al primer ámbito, observa que el teatro barroco fue una fiesta que combinó y extremó los componentes textuales, visuales, auditivos y aun olfativos, gustativos y táctiles debido al contacto entre un público multitudinario. Por lo mismo, concluye, “nunca, parece, como aquí, abandona el teatro la solitaria condición de texto escrito que la filología ha tendido a otorgarle”.<sup>4</sup> Con todo, la autora se abstiene también de proponer algún concepto de oralidad.

José Jesús Bustos Tovar, desde la perspectiva lingüística, diferencia el diálogo literario de la conversación viva. La principal característica de ésta es la ausencia de planificación discursiva determinada por el grado de espontaneidad y familiaridad pragmática de los interlocutores. Por ello, los rasgos prototípicos de la conversación pueden generar un texto sólo si se cumple con los requisitos de coherencia (intención comunicativa global), cohesión (trabazón semántica y sintáctica de los constituyentes comunicativos) e informatividad (contenido comunicativo). Así, el escritor que intenta representar la mimesis del habla —y Cervantes es un ejemplo excepcional— ha de someter el diálogo a una manipulación formal y discursiva, esto es, retórica, puesto que “la presencia de ‘lo conversacional o coloquial’ en el diálogo de la escritura será siempre parcial”. Aunque tampoco la define, Bustos sitúa la oralidad en el ámbito de la comunicación verbal viva.<sup>5</sup> Dicho de otro modo: la mimesis conversacional —con-

<sup>4</sup> María Dolores Abascal, “Oralidad y retórica en el Barroco”, en Pedro Aullón de Haro (coord.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004 [tomado de una versión en PDF de internet, pp. 1-2, 2 y 6, respectivamente].

<sup>5</sup> José Jesús Bustos Tovar, “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Criticón*, 81-82

siderada por no pocos especialistas como el procedimiento a través del cual se inserta de manera más obvia lo oral en la escritura española áurea— reproduce retóricamente la oralidad viva, pero, agregado, de ninguna manera retiene las técnicas de producción del texto oral —piénsese en la épica más antigua—, destinadas, sea a la improvisación, sea a la memorización. Sobre esto volveré más adelante.

En síntesis, de los estudios referidos sólo el de Abascal ubica la oralidad literaria barroca en la transmisión de viva voz, ya en el ámbito teatral, en el de la predicación o en el de la lectura y declamación. Ahora bien, no obstante que toma en cuenta la *actio* característica de cada ámbito, deja de observar el grado de influencia que tuvo la transmisión oralizada en la producción del texto escrito.

Así, la llevada y traída “oralidad literaria” del Siglo de Oro se vuelve fantasmal en la medida en que se le intenta identificar sin primero definirla. Consecuentemente, propongo primero sustituir el difuso concepto de ‘oralidad literaria’ por ‘creación oral’ para evitar el oxímoron. Luego, me remito a la definición de Paul Zumthor: la creación oral “no lleva consigo contacto alguno con la escritura; de hecho, sólo se encuentra en sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos”. Por último, siguiendo al mismo autor, opto por el término ‘vocalidad’ en vez de ‘oralidad’, pues “la vocalidad es la historicidad de una voz: su empleo”.<sup>6</sup> Así, en vez de decir “lectura en voz alta u oralizada” o “lo oral en el escrito”, diré “lectura vocalizada” o “la voz en el escrito”.

Encaremos ahora la paradoja según la cual sólo es posible identificar la presencia, función y significación de la voz en aquello que la sustituye y silencia, en la escritura, desde el *Poema de Mio Cid* hasta

---

(2001), pp. 192 y 197-198. Para los demás rasgos prototípicos de la conversación (sintaxis abierta y concatenada, morosidad elocutiva, etcétera), véase las pp. 195-197.

<sup>6</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989, p. 21.

las obras de Cervantes. Al respecto, resulta imprescindible la propuesta de Eric Havelock, ya que permite dimensionar la presencia de la voz en el escrito, así como ponderar las tensiones y el grado de colaboración entre ambos.<sup>7</sup>

Los secretos de la oralidad [...] no se encuentran en el comportamiento del lenguaje según se lo intercambia en la conversación, sino en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria. Este lenguaje tiene que cumplir dos requisitos: debe ser rítmico y debe ser narrativizado. Su sintaxis siempre debe estar dirigida a describir una acción o una pasión, y no principios ni conceptos.<sup>8</sup>

De aquí se sigue que no debemos confundir las características de la oralidad viva con las de la mimesis conversacional, pues ésta, vía una manipulación retórica, incorpora sólo parcialmente el *continuum* verbal. Más que utilizar la voz, la representa, con lo que, paradójicamente, comienza a silenciarla. Dicho de otra manera: es una clara manifestación de la autosuficiencia de la escritura, capaz ya de incorporar todo tipo de discurso.

Si se asumen los planteamientos anteriores es posible distinguir las etapas que se han sucedido, superponiéndose tantas veces, entre los dos polos de la creación verbal; a saber, la composición de memoria transmitida vocalmente a un público de oyentes y la escritura tipográfica cuyo receptor individual, aislado, lee en silencio.

<sup>7</sup> Por su parte, Rocío Díaz Bravo, en *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Lozana Andaluza (Roma, 1524)*, tesis, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 88-89, desde la perspectiva lingüística y siguiendo a Wulf Oesterreicher, quien a su vez retoma a Nencioni, describe las siguientes variantes: ‘hablado hablado’ (concepción hablada más medio fónico); ‘escrito hablado’ (concepción escrita más medio fónico); ‘hablado escrito’ y ‘escrito escrito’.

<sup>8</sup> Eric Havelock, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, trad. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 42.



Las etapas intermedias no son sino balances diversos de la "ecuación oralidad-escritura". Por lo tanto, al menos siete siglos de literatura española se hallan dentro de los límites de la ecuación, cualquiera que sea el balance respectivo. Siendo esto así, resulta inadecuado llamar a las obras de ese ingente corpus literario "transicionales" o "mixtas", ya que constituyen la regla y no la excepción de un eje diacrónico mayor a medio milenio.

La pregunta que ahora se impone es cómo identificar la presencia, función y significado de la voz en la literatura áurea dejando de lado la mimesis conversacional, tan recurrente en aquella época en la cual dominaba la oralidad "segunda" o "residual" y se multiplicaba la reproducción tipográfica de las obras literarias en romance cuya transmisión, sin embargo, seguía siendo vocalizada, no obstante que la lectura silenciosa era habitual desde siglos anteriores tratándose de manuscritos en latín, tanto en el ámbito monacal como después en el universitario.<sup>9</sup>

El camino que propongo es localizar y valorar en la obra respectiva sus indicios auditivos (*verba dicendi* y *audiendi*), visuales (deixis) y estructurales (subdivisión del texto y pausas en función de las necesidades del transmisor vocal y de la atención del público receptor).<sup>10</sup> En estos últimos se expresa el arte de los narradores orales y todos a la vez son resonancia lejana, pero significativa, del lenguaje rítmico de la lírica popular y cortés, y rítmico-narrativo de la poesía épica y los romances (periodo de oralidad mixta determinado por las técnicas de transmisión y por el horizonte de recepción vigentes). Y dado que

<sup>9</sup> Sobre el último punto, véase: Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.

<sup>10</sup> Véase Michel Moner, "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127. Además, Moner nota que los capítulos cervantinos rara vez coinciden con una unidad narrativa. Por un lado, se trata de una técnica de suspenso, habitual desde antiguo, que garantiza la asiduidad del auditorio; por otro, la fragmentación en capítulos, muy utilizada en los inicios de la época tipográfica, prevé límites razonables para la lectura vocalizada de obras extensas.

la presencia de la voz en el corpus áureo tiende a concentrarse en la transmisión de las obras, resulta útil analizar también las didascalias —explícitas e implícitas— que guían la *actio* de la lectura vocalizada, la cual no sólo influye en el proceso de composición, sino que resemaniza la escritura.

Ilustro lo anterior con un par de ejemplos que nos conducen a balances bien diferenciados de la ecuación oral-escrito. Se recordará la tirada inicial del *Poema de Mio Cid*

De los sos ojos	tan fuerte mientras lorando
tornava la cabeça	y estava los catando.
Vio puertas abiertas	e uços sin cañados,
alcandaras vazias	sin pieles e sin mantos
e sin falcones	e sin adtores mudados.
Sospiro mio Çid	ca mucho avie grandes cuidados.
Ffablo mio Çid	bien e tan mesurado:
‘¡Grado a ti, señor,	padre que estas en alto!
¡Esto me an buelto	mios enemigos malos!’ <sup>11</sup>

De estas nueve versos que forman la tirada, cuatro son descriptivos de lo que ve y siente el Campeador (“Vio puertas abiertas”, etcétera); dos versos reproducen sus palabras en estilo directo (“¡Grado a ti, señor [...]”, etcétera) y nada menos que tres se destinan a instruir la *actio* del juglar: éste debe derramar lágrimas, tornar la cabeza, mirar en derredor y por fin suspirar. Nótese asimismo que un verso completo soporta varias funciones mediante la introducción de una fórmula en clave de *verba dicendi* (“Ffablo mio Cid”). Primera función: recordar al juglar que ha de impostar la voz de Díaz de Vivar. Segunda función: informar al público quién tomará la palabra. Y tercera: especificar la manera de pronunciar del personaje (“bien e tan mesurado”). A lo largo del todo el *Poema* ocurre la misma super-

<sup>11</sup> *Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1984, p. 137.

posición de dos discursos diferentes. Uno de éstos contiene el texto propiamente literario; en cambio, el otro discurso es prototeatral, es decir, sólo didascálico, salvo que se integra al primero volviéndose imperceptible para el público porque se somete a los mismos patrones rítmicos y rítmicos de toda la tirada, así como a la estructura bimembre del verso escindido en dos hemistiquios.

El otro ejemplo lo tomo de una obra compuesta unos 300 años después, la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Una vez finalizado el primer diálogo entre Calisto y Melibea se yuxtapone a renglón seguido y sin marca textual alguna el primer intercambio verbal entre el joven y su criado Sempronio:

Sempronio sempronio: sempronio. donde esta este maldito? (Sem.)  
 aquí soy señor  
 curando destes cauallos. (Ca.) pues como sales dela sala? (Sem.)  
 abatio se el Girifalte τ vine le a endereçar enel alcandara. (Ca.) assi  
 los diablos te ganen: assi por infortunio arrebatado perezcas [...].<sup>12</sup>

Aquí las didascalias se dirigen, ya no a un juglar que canta o recita de memoria, sino a un lector vocal,<sup>13</sup> quien ha de deducir de la respuesta del criado que el amo entra en su propia casa; luego, que la triple llamada ("Sempronio sempronio: sempronio") está allí, no para pronunciarse retóricamente, al modo de una *exclamatio* anafórica, sino con pausas bien marcadas y con un volumen ascendente de voz. No de otra manera podría expresarse tanto el estado de ánimo de Calisto, como los desplazamientos de quien llama a un criado que

<sup>12</sup> Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. paleográfica de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim-Ministerio de Educación y Cultura-Biblioteca Nacional, 1999, f. A5r-v. Conservo los cambios de línea.

<sup>13</sup> En el Prólogo de la *Tragicomedia* se da por consabida la amplitud del auditorio y la lectura vocalizada: "assi que quando diez personas se juntaren a oyr esta Comedia". *Ibid*, f. A4r.

no responde dentro de una trayectoria espacial doméstica: en la puerta, después en el patio y por fin en la sala. De igual forma, la primera justificación de Sempronio (“aquí soy [...]”) solicita una entonación que manifieste falsedad y pereza. Motivada por la pregunta del amo (“pues como sales dela sala?”), la segunda justificación (“abatio se [...]”) debe expresar su mitomanía y destreza para improvisar. O sea que estas pocas líneas de texto difieren su sentido a una vocalización cuya pertinencia llevaría a término —desde el aquí y ahora de la voz y cuerpo del lector— el retrato moral-psicológico de Sempronio para los oyentes de aquel tiempo.

En el *Poema de Mio Cid* la voz se incardina en la escritura<sup>14</sup> al punto de generar un segundo discurso puramente didascálico con vistas a la *performance* juglaresca. De su lado, la escritura en prosa de la *Comedia/Tragicomedia*<sup>15</sup> cifra la voz sólo en la *actio* destinada a la lectura vocalizada, pues ya no era necesario utilizar fórmulas, ritmos, rimas y otros tantos recursos que aseguraban la memorización del texto.

Es hora de preguntarnos ¿hasta qué punto la prosa cervantina codifica la voz? o ¿en qué medida nuestras lecturas oculares —por afónicas— nos obstaculizan aprehender la plenitud de su sentido? En las *Novelas ejemplares* podemos encontrar la respuesta, muy especialmente en esa obra bicéfala que cierra la colección: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Observemos primero su estructura: el coloquio entre dos brujas —la Camacha y la Montiel— es una novelita interpolada en *El coloquio de los perros* que, a su vez, se interpola<sup>16</sup>

<sup>14</sup> El *Poema* puede ubicarse dentro de la “oralidad mixta”, la que Zumthor identifica “cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso” y “procede de la existencia de una cultura ‘escrita’”, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> La obra de Rojas pertenece a la “oralidad segunda”: “cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario” y procede de una cultura “erudita”, es decir, aquélla en la que “toda expresión está más o menos condicionada por lo escrito”. *Ibid.*

<sup>16</sup> Véase Maurice Molho, “Observaciones sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*”, *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, p. 272.

—bajo la forma de un manuscrito del Alférez Campuzano leído por el licenciado Peralta— en *El casamiento engañoso*, última novela de una colección impresa en Madrid, en 1613, bajo la autoría de Cervantes.

Si nos abstenemos de analizar esta estructura como juego diegético y nos remitimos al horizonte de expectación del periodo áureo, advertiremos que Cervantes reproduce en escala lo que había ensayado en el *Quijote* de 1605: la interpenetración de relatos orales ficticios con manuscritos también ficticios y con personajes que alternativamente hacen las veces de oyentes, lectores y autores de dichos relatos y manuscritos. En otras palabras: el público de 1613 se halló ante un mosaico dinámico de todas las formas de producción, transmisión y recepción textual que coexistían en la época. A lo cual hay que sumar la inserción de un abanico de géneros discursivos: refranes, jácaras, poemas, novela pastoril. Todo ello dentro del marco general de una novela de corte picaresco en la que un alférez sifilítico y un licenciado de poca monta desdoblan su coloquio en el de dos perros elocuentes que, irónicamente, discurren sobre el lenguaje humano y sus límites éticos: la maledicencia o murmuración. Dejo de mencionar los guiños cervantinos a los *Colloquia* de Erasmo, a las metamorfosis del *Asno de oro* y quizá a la síntesis de ambas que encarna el gallo a un tiempo parlante y erasmiano del *Cróton*.<sup>17</sup>

Vayamos a la voz tomando como una sola obra *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. La obra abunda en *verba dicendi*. Dice, por ejemplo, el Alférez Campuzano: “me ofrecí [...] con *palabras* de mucho comedimiento [...] con intención tan torcida [...] que la quiero *callar*; porque aunque estoy *diciendo* verdades, no son verdades de *confesión*, que no pueden dejar de *decirse*”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> No entro en el problema de la edición tardía del *Cróton* (Madrid, 1871) ni en el de la circulación de sus manuscritos durante el siglo XVI.

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987, t. 3, p. 227 (los énfasis son míos).

También son rápidamente identificables frases coloquiales que, a modo de metadiscurso, codifican las modalidades del habla social. Berganza, por ejemplo, comenta así su propia facundia: “de manera que se me iba calentando la boca que no parara [de hablar]” (*El coloquio de los perros*, III, p. 255). O también: “a cuatro razones que digo me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino”. Tampoco faltan expresiones de uso común que identifican una manera de hablar con un oficio: era “gran chocarrero [...] [como] suelen ser los más atambores” (*El coloquio de los perros*, III, p. 285). Otra más: “apode el truhán [...] rebuzne el pícaro” (*El coloquio de los perros*, III, p. 260), etcétera.

Con todo, la voz se hace más activa en la escritura áurea cuando se prescribe la *actio* que debe adoptar el lector para dar vida a los personajes. Refiriéndose el Alférez a los encantos de su engañosa esposa, explica: “tenía un tono de habla tan suave que se entraba por los oídos en el alma” (*El casamiento engañoso*, III, p. 224). Por su parte, la Cañizares prepara un encuentro con el demonio untándose de los pies a la cabeza y “murmurando entre dientes” (*El coloquio de los perros*, III, p. 300), manera ésta de pronunciar característica de las hablas maledicentes.<sup>19</sup> Y más todavía, el prudente Cipión recomienda a Berganza la *actio* idónea para contar “cuentos” sin “gracia en ellos mismos”: “es menester [dice] vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos” (*El coloquio de los perros*, III, p. 247).

Entre los frecuentísimos *verba audiendi* elijo uno en el cual la Cañizares retrata la manera de hacerse escuchar de quienes hablan con odio: “no faltan muchos que me dicen, *no dos dedos del oído* [...] [lo] que les imprimió la furia de un juez colérico” (*El coloquio de los perros*, III, pp. 299-300, yo énfasis).

<sup>19</sup> Véase Gustavo Illades Aguiar, “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje)*, 26 (2002), pp. 13-35.

Cito asimismo una metáfora, no sé si cervantina o ya lexicalizada, en la que lengua y oído se funden: "Berganza [...] [dice Cipión] sigue [...] [contando] no querría que al salir del sol quedásemos a la *sombra del silencio*" (*El coloquio de los perros*, III, p. 287, yo enfático).

Los indicios de oralidad que he referido, más que singularizar el estilo de nuestra obra, reflejan su época, pues ponen al descubierto los recursos de la oralidad segunda o residual, caracterizada por la progresiva autosuficiencia de la escritura, que sin embargo se sigue transmitiendo a la antigua usanza, de viva voz. Lo que sí es exclusivo de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* son los razonamientos caninos sobre la murmuración. En otro estudio<sup>20</sup> he analizado la equivalencia que establecen Cipión y Berganza entre murmurar, satirizar, filosofar,<sup>21</sup> componer versos y aun predicar. La síntesis, enunciada por uno de los canes ("todo cuanto decimos es murmurar"), aplica a todos los personajes. Por ejemplo a la bruja Cañizares, que confiesa: "rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada" (*El coloquio de los perros*, III, p. 296). Y de allí hasta el lector de la novela, quien la vocalizará murmurando entre dientes, según se entenderá más adelante.

Pero Cervantes no se detiene aquí: pone en el hocico de Berganza nada menos que la genealogía de la maledicencia:

<sup>20</sup> Véase Gustavo Illades Aguiar, "Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el *Quijote* de 1605", *Cervantes*, 27:1 (2007), pp. 161-178.

<sup>21</sup> Por ejemplo, Cipión pregunta: "¿Al murmurar llamas filosofar? [...] Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores" (*El coloquio de los perros*, III, p. 268). Como es sabido, el étimo de cínico es la palabra griega *kynos*, 'perro'. Se llamaba *Del perro ágil* a una plaza ateniense y al gimnasio que había en ella, en el que explicaba su doctrina Antístenes, fundador de la escuela cínica. La mordedura de estos filósofos se corresponde con la de los escritores satíricos, según lo documenta en su *Doble acusación* Luciano, quien allí se confiesa imitador de Menipo y simpatizante de sus sátiras, esa "especie de mordedura, paliada con la risa". Véase Steven Hutchinson, "Luciano, precursor de Cervantes", en Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo III*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.

que el hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Véase claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre (*El coloquio de los perros*, III, pp. 262-263).

Entiéndase: el decir mal de otros lo heredamos de Adán y Eva, “nuestros primeros padres”, y lo tomamos como alimento del seno materno, lo “mamamos en la leche”. Así, ejemplificada la omnipresencia de la murmuración y asentada su genealogía, identifiquemos su finalidad ética en el discurso de Cipión, allí donde da licencia a Berganza de contar su vida, sólo que con una restricción: “[murmura] un poco de luz, y no de sangre: quiero decir que señales, y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno” (*El coloquio de los perros*, III, p. 494).

De donde se sigue que la acción de maldecir, por ser natural, transmite conocimiento (“un poco de luz”) cuando no destruye la vida del prójimo, esto es, si no derrama “sangre”. Tal propuesta no desdice las de los preceptistas áureos —El Pinciano, Carvallo y Cascales, entre otros—,<sup>22</sup> aunque tampoco las condice, y sí, en cambio, se opone frontalmente al discurso eclesiástico, el cual considera la murmuración como el más universal de los pecados mortales, cuya causa es la envidia. Para fray Hernando de Talavera, a diferencia de Cervantes, “la murmuración primera que hovo en el mundo salió

<sup>22</sup> En términos generales, El Pinciano, Carvallo y Cascales definen la sátira como razonamiento mordaz hecho para reprender vicios comunes y no para difamar a individuos, razonamiento cuya gravedad lo aleja de la comedia, la cual imita vicios por medio de burlas que mueven a risa. Véase Alonso López Pinciano, *Obras completas, 1: Filosofía antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 498 y ss. Asimismo, Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 180-181.



por la boca de la serpiente cuando Satanás vestido en ella dijo á nuestra madre Eva que les vedara Dios comer de aquel fruto por invidia, porque no supiesen todas las cosas así como él".<sup>23</sup> Según podrá sospecharse, nos hallamos ante una centenaria contienda por la palabra entre escritores de ficción, preceptistas y predicadores.

Para completar el panorama agrego que la murmuración se identificó desde antiguo con el habla "entre dientes", por lo cual fue utilizada como técnica de pronunciación de las hablas encubiertas en las obras literarias. El indicio más antiguo lo he documentado en el *Libro de Alexandre*; el *Libro de buen amor* presenta varios casos, pero es la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea* la obra que utiliza esta técnica de manera sistemática para pronunciar sus novedosos apartes entreoídos.<sup>24</sup>

Volvamos a nuestra obra. Más allá de los indicios de vocalidad mencionados y de la preceptiva que Cipión establece sobre la murmuración, la obra proporciona la *actio* con la cual debe leerse. Me explico: los perros se disponen a dialogar toda una noche. Para no ser escuchados por los enfermos del Hospital de la Resurrección se retiran cerca de "un soldado", el mismísimo Campuzano aquejado de sífilis. Es decir, que todo el coloquio hace las veces, por murmurante y murmurado, de un dilatado aparte entreoído por el Alférez. Cuando éste le entrega al licenciado Peralta el manuscrito para que lo lea mientras él duerme, el licenciado comenta: "de muy buena gana *oiré* ese coloquio" (*El casamiento engañoso*, III, p. 237, yo enfatizo). Ahora ya sabemos cómo

<sup>23</sup> Fray Hernando de Talavera, "Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia", *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, p. 48.

<sup>24</sup> Los lectores de la primera edición (Burgos, 1499) con toda probabilidad ignoraban los recursos vocales necesarios a la buena inteligencia de los apartes, de ahí que en la segunda edición de la obra (Toledo, 1500) Rojas incorpore paratextos que dan testimonio de la defectuosa recepción inicial y finalice la nueva edición con un conjunto de octavas compuestas por el corrector de la misma, Alonso de Proaza. Una de las octavas, otra novedad de la *Comedia*, instruye la vocalización correcta del texto. Significativamente, la primera de sus instrucciones ("cumple que sepas hablar entredientes") indica la manera de pronunciar los apartes entreoídos.

lo lee: entre dientes, puesto que se escucha a sí mismo leer, pero no en voz alta porque despertaría al Alférez. Por lo tanto, Campuzano oye por segunda ocasión y de manera similar a la primera el coloquio de Cipión y Berganza, es decir, entre dientes y entre sueños, de ahí su significativa denegación: “a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba” (*El casamiento engañoso*, III, p. 237).

La simetría entre el texto oral oído por el Alférez y el texto manuscrito leído por el licenciado (“todo lo tomé de coro [asevera el primero], y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso”; *El casamiento engañoso*, III, p. 238) nos indica un camino diferente para entender la obra, ya no como novela fantástica o patraña de Campuzano, sino como una estrategia discursiva inversa a la que Cervantes ensayó en el *Quijote* de 1605. Recuérdese que en el capítulo 33 el ventero hace mención al cura de una “maleta olvidada” por un viajero anónimo que contiene libros y “papeles”. De estos últimos se refiere un manuscrito de “buena letra”, la *Novela del curioso impertinente*, que el cura leerá en seguida para el auditorio de la venta. Y en el capítulo 47 nos enteramos del título, pero no del texto, de otro manuscrito:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, vio que al principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, t. I, pp. 559-560.

Al respecto, Maurice Molho se pregunta con su habitual sagacidad: "¿A qué corresponde, pues, la evocación de un texto que no ha de figurar en la historia de don Quijote?". Y continúa:

Además, ¿de qué *Rinconete* se hace mención en el *Quijote* de 1605? ¿Del *Rinconete y Cortadillo* que se imprime en las *Novelas ejemplares* de 1613? ¿O tal vez de una redacción primitiva conforme al manuscrito Porras de la Cámara? [...]. Sólo podía relacionar el título de la novelita con el nombre de Cervantes el mismo Cervantes o acaso los que hubiesen asistido a una lectura pública de *Rinconete y Cortadillo* en alguna academia. De donde se induce que la única hipótesis plausible respecto del dueño de la maleta olvidada con sus dos novelas sepultadas en el aforro [...] es que no pudo ser otro, a falta de algún improbable académico, que el mismo Cervantes recorriendo de *incógnito* el *Quijote*. El anonimato no es de extrañar, pues se sabe que el nombre de Cervantes aparece tachado cada vez que está a punto de asomar en el libro.<sup>26</sup>

De estas reflexiones se sigue que si en el *Quijote* un Cervantes "incógnito" anuncia una novela que andando el tiempo será editada (*Rinconete y Cortadillo*), en nuestra obra bicéfala hace exactamente lo contrario: evoca un coloquio que ya ha sido vocalizado entre dientes: el mismo que escucha y después transcribe el Alférez. ¿Oyó este ("tomando sudores" como estaba "la penúltima [noche] que [...] [acabó] de sudar") hablar a Cipión y Berganza o escuchó un relato oral sobre perros parlantes por boca de un narrador "incógnito" instalado en el hospital, que no sería otro que el propio autor de las *Novelas ejemplares*? De ser así, la inversión de la estrategia discursiva resultaría tan plena que pasaríamos de la mención de una novela que será editada

<sup>26</sup> Maurice Molho, "Manuscritos hallados en una venta", *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, p. 493. Para un análisis minucioso del anonimato deliberado de Cervantes, véase del mismo Molho "El nombre tachado", *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, pp. 65-72.

hasta 1613 (*Rinconete*) a un texto oral previamente vocalizado (el coloquio), después transcrito por Campuzano y por fin editado bajo el nombre de Cervantes (*El coloquio de los perros*). Reitero que los lectores y oyentes de 1613 se hallaron ante un mosaico dinámico de diversas formas de producción, transmisión y recepción textuales vía una reflexión crítica sobre el binomio lectura-escritura dentro del marco de la ecuación oral-escrito, tan productiva en el periodo barroco.

Una última observación. La lectura murmurante fue inevitable en aquella época en tanto que la propagación de las obras impresas convirtió de súbito al oyente experimentado en lector inexperto, quien, antes de poder leer en completo silencio, tuvo que leerse a sí mismo en voz baja y, al mismo tiempo, escucharse murmurar. El más célebre ejemplo de este tipo de lectura lo encarna Alonso Quijano, el cual experimenta en el ámbito caballeresco aquello que, en el monacal, experimentaron siglos antes los monjes benedictinos a través de su murmurante *lectio divina*: el desdoblamiento, incluso onírico, sea en Amadís, sea en Cristo. Pero esto es materia de otro estudio.<sup>27</sup> Baste con concluir lo siguiente: si leemos entre dientes *El coloquio de los perros*, como lo hizo el licenciado Peralta, y a la vez lo entreoímos al modo del Alférez Campuzano, “tomando sudores” de “catorce cargas de bubas” —todo bajo el precepto explícito de murmurar “un poco de luz, y no de sangre”—, quizá oigamos hablar los perros.

<sup>27</sup> Véase Gustavo Illades Aguiar, “‘Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía’: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote”, en Alexia Dotras, José Manuel Lucía Megías, Elisabeth Magro y José Montero (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos-Asociación de Cervantistas, 2008, pp. 367-377.

“EL CIELO TE CONCEDA EL BIEN QUE DESEAS...”:  
LA PROVIDENCIA DIVINA EN *EL COLOQUIO*  
*DE LOS PERROS*

*Aramiz Pineda Martínez*

El Colegio de México

Como bien sabemos, Miguel de Cervantes, al igual que sus contemporáneos, mantuvo un gran interés en los efectos que la literatura podría alcanzar en el público, el “Prólogo” a las *Novelas ejemplares* es la manifestación de este interés, cuyo fin, lo diré desde ahora, es la consolación y recreación del alma humana. “Si que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios por calificados que sean. Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse...”<sup>1</sup> La doctrina seguida del deleite alcanzaba un fin esencial en la España áurea para atraer a todo tipo de público deseoso de hallar un entretenimiento “ejemplar”, tanto en la narrativa como en la poesía o el teatro, y como efecto de la Contrarreforma, predominó la función didáctica, máxime la doctrinal, la cual demeritaba aquellas obras que sólo produjesen tan sólo el deleite. Alonso López Pinciano, por ejemplo, indicaba que “el poema que ostentase mucha doctrina no era bien recibido ni leído, y el que sólo tenía deleite, no llegaba a justificar su fin”.<sup>2</sup> Es decir, había que ser útil y agradable al mismo tiempo. En el *Quijote*, por ejemplo, don Diego de Miranda es quien lleva a cabo un examen de lecturas:

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, t. 1, p. 64.

<sup>2</sup> Alonso López Pinciano, *Obras completas, 1: Philosophia antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 113.

Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que éstos hay muy pocos en España...<sup>3</sup>

Asimismo, en la novela *El licenciado Vidriera*, el narrador expresa la libre elección literaria de Tomás Rodaja: “Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento, que en las dos faldriqueras llevaba...” (*El licenciado Vidriera*, I, p. 420). De acuerdo con estos ejemplos, se puede colegir que a Cervantes le interesaba aunar lo profano con lo devoto, y a esto aplicó su ingenio con la firme intención de que el lector hallase un aprovechamiento integral tomando en cuenta el ámbito teológico, el pensamiento humanista, el contenido moral, y por supuesto, todo esto llevado de una fuerte dosis de entretenimiento y deleite. Volvamos al “Prólogo”: “...porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan...” (“Prólogo”, I, p. 64). Entiéndase la palabra “ejercicio” como el equivalente a la aplicación del arte u oficio cervantino en la elaboración ficcional de sus *Novelas*, pues éste se perfila como un oficio recreativo sometido a ciertas reglas con la única finalidad de que los lectores salgan beneficiados en tanto que logren ser capaces de hallar el sentido esencial, que no depende tan sólo del contenido de la obra, sino que se establece en una relación entre la capacidad de invención o de ingenio del autor, la admiración que esto genera, y finalmente, la verosimilitud del relato, de esto último dependerá la credibilidad del lector. Edward C. Riley, por su parte, señalaba que en tiempos de Cervantes se pedía a la literatura —anejo a lo que ya he dicho hasta el momento— la cualidad

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2001, p. 754.

de despertar admiración en el lector o en el espectador; no obstante, la mayor dificultad para todo poeta o escritor, consistió en lograr reconciliar lo maravilloso y admirable con la verosimilitud.<sup>4</sup>

Para intentar resolver esto, en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, el autor alcalaíno atiende a aquella experiencia que el lector ya poseía respecto al modo en que se aproximaba a la literatura en la España de los Siglos de Oro, aquella experiencia de los llamados “oidores”, como ya en su momento nos ha explicado Margit Frenk, y pongo particular interés en ello, porque no se puede ligar de otro modo la relación entre el licenciado Peralta y el alférez Campuzano, y ésta, a su vez, con la de Cipión y Berganza, cuya relación de contacto se genera a partir de lo que el uno le cuenta al otro y se fusiona así, de esta forma, en un solo marco narrativo, aunque Cervantes haya manifestado, ya en otra ocasión, como indicó Stanislav Zimic, “una separación estructural para contabilizar sus doce cuentos”,<sup>5</sup> así que el lector, en este caso, podrá tomar por momentos una actitud participativa en términos de interpretación al modo en que los “oidores” dentro de novela aceptan o niegan aquello que se les cuenta. José Ortega y Gasset, decía que lo más trascendente en una novela, resultado del ingenio del autor, debe ser “aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela”,<sup>6</sup> de otro modo no se consigue la verosimilitud. Podemos notar, así, la facilidad con que los personajes se disponen a contar y escuchar historias, aunque la auténtica maravilla se da, irónicamente, a partir del oído, un oído ‘providencial’ que todo lo oye y que todo lo logra fusionar a lo largo

<sup>4</sup> Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966, p. 149.

<sup>5</sup> “Cervantes afirmó tener ‘doce cuentos’, aunque supuestamente sabiendo que sólo hay once... y no lo haría con el propósito de abultar su libro, para así impresionar más al lector. Resulta insostenible tal opinión...”, Stanislav Zimic, “Introducción a las *Novelas ejemplares*”, *Anales Cervantinos*, 32 (1994), pp. 23-25.

<sup>6</sup> José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 34.

de cada uno de los planos ficcionales que hay al interior de la novela cervantina. Así lo expresa el licenciado Peralta: “—Como vuesa merced —replicó el licenciado— no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno” (*El casamiento engañoso*, II, p. 237). Más adelante, Cipión y Berganza son quienes aluden a este respecto: “Ya te he respondido que pueden mucho, y si no fuera por no hacer ahora una larga digresión, con mil ejemplos probara lo mucho que las dádivas pueden; mas quizá lo diré, si el cielo me concede tiempo, lugar y habla para contarte mi vida. —Berganza: Dios te dé lo que desees, y escucha” (*El coloquio de los perros*, II, p. 273), pues, al fin de cuentas, de qué serviría el habla si no existiese un interlocutor dispuesto a escuchar, escuchar leer, o bien, desde un segundo plano, escuchar lo que otros hablan, aunque estos hablantes, en un recurso de atenuación, nieguen lo que sí quieren, es decir, que se les escuche. Así lo advierte Berganza antes de comenzar su historia: “Pero advierte primero [Cipión] si nos oye alguno... mientras que Cipión responde: ‘ninguno, a lo que creo...’” (*El coloquio de los perros*, II, p. 244). Lo anterior tiene importancia por lo que toca al tema central de este artículo: la Providencia Divina en *El coloquio de los perros*, pues su significado esencial, como ya he dicho, no depende tan sólo del contenido, sino que, muy necesariamente, de la capacidad inventiva en la que podemos insertar el deleite, mientras que la admiración y la verosimilitud podrán afianzarse en la necesaria doctrina, como iremos viendo en las páginas siguientes.

La Providencia Divina interviene, básicamente, en tres ocasiones distintas: primera, mediante el prodigio del habla y oído atentos de los perros; segunda, a través del favorecimiento, resolución y buen término de las anécdotas que cuenta Berganza, gracias a que éste se halla siempre con una actitud receptiva ante el favorecimiento Divino; y finalmente, la Providencia tiene como fin concretar el “portento”, el hecho descrito por Berganza a través de la resolución de



una profecía o adivinanza concedida por la bruja Cañizares y que terminará redundando en la idea de fortuna que posee cada uno de los personajes. Ya en su momento, santo Tomás de Aquino nos enseñó que la Providencia Divina se ocupa de la disposición, ordenación y eficacia de los medios en orden al logro de un fin.<sup>7</sup>

De vuelta a *El casamiento engañoso*, es el licenciado Peralta quien logra introducirnos en el marco narrativo para luego ceder la voz dominante al alferez Campuzano, aunque será Peralta quien quedará sujeto a aquellos “preámbulos y encarecimientos”, los cuales encendían el deseo de que le dijese “las maravillas que le quedaban por decir...” (*El casamiento engañoso*, II, p. 235). Estos preámbulos corresponden, como sabemos, a la anécdota matrimonial del alferez con Estefanía de Caicedo, un casamiento fundado en el interés, en el egoísmo, en el embuste, y lo que hace Cervantes con esta primera historia es preparar al lector para lo que vendrá después, puesto que si lo anterior estuvo plagado de verdades a medias, lo que se dirá a partir de ahora serán palabras surgidas de una maravilla, de un prodigio. Dice Campuzano: “—No me tenga vuesa merced por tan ignorante [...] que no entienda que, si no es por milagro, no pueden hablar los animales...” (*El casamiento engañoso*, II, p. 236). Será Cipión, ya adentrados en *El coloquio*, quien por vez primera manifieste “la merced del cielo” que les ha hecho hablar con “discurso y elocuencia”, pero no sólo eso, sino que esta maravilla —considera Cipión—: “cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos...” (*El coloquio de los perros*, II, p. 243). Aunque Cervantes utiliza poco más de un ciento la palabra “milagro” a lo largo de su obra en prosa: 24 ocasiones en las *Novelas*, 45 veces en el *Quijote* y 33 en el *Persiles*; en *El coloquio*, sólo en un par de ocasiones hace uso exclusivo de la palabra “portento”. Según el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, el milagro “es un hecho extraordinario que se sale del curso llamado normal de los acontecimientos [...] produ-

<sup>7</sup> Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*, ed. de Santiago Ramírez, Madrid, Católica, 1964, t. 1, p. 756.

cido por intervención inmediata de Dios”.<sup>8</sup> El *Diccionario de teología bíblica*, añade, además, que el milagro “no es lo divino en sí, sino un signo que lo señala, y por ello, se distingue de la aparición, en que lo divino mismo se muestra verdaderamente [...] por lo que el milagro debe conducir a Dios —y lo que es más importante— la irrupción de lo divino no se cumple al azar, sino con un fin [...] y debe distinguirse, en cambio, de los prodigios engañosos de Satán”.<sup>9</sup> En consecuencia, un milagro es objeto de fe, perceptible por los sentidos y, por lo tanto, se espera que el testigo presencial alcance una enseñanza, una iluminación, derivado de esta experiencia. Al final de *El coloquio*, el licenciado Peralta reconoce la enseñanza aprendida tras la historia que le ha contado su amigo el Alférez: “—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio de *El coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento...” (*El coloquio de los perros*, II, p. 322).

Y si Cervantes hace uso de la palabra “portento”, será Cipión el que nos dé un indicio a este respecto:

y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, o estando en su figura, ya hemos dicho que éste es caso portentoso y jamás visto, y que, aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos (*El coloquio de los perros*, II, p. 304).

Lo anterior indica que el denominado ‘portento’, descrito por los perros, no alcanzará la condición de milagro, en tanto que el mensaje final no haya sido escuchado y comprendido. En ocasiones, a los mi-

<sup>8</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, ed. de Josep-María Terricabras, Barcelona, Ariel, 1992, s.v. “Milagro”.

<sup>9</sup> Johannes Baptist Bauer, *Diccionario de teología bíblica*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1985, s.v. “Milagro”.

lagros se les denomina ‘portentos’, ya señalaba santo Tomás, “por su excelencia y prodigios, por cuanto muestran algo desde lejos”.<sup>10</sup> Este mensaje final, como ya he dicho, fue otorgado por la bruja Cañizares a Berganza:

Volverán en su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados,  
y alzar a los humildes abatidos,  
por poderosa mano para hacerlo.  
(*El coloquio de los perros*, II, p. 294.)

En principio, el significado esencial de este mensaje resulta complejo, aunque existe la posibilidad de que Cervantes lo haya tomado del Evangelio de san Lucas: “Hizo proezas con su brazo; esparció a los soberbios en el pensamiento de sus corazones, quitó del trono a los poderosos, y exaltó a los humildes, a los hambrientos colmó de bienes y a los ricos envió vacíos...”<sup>11</sup> En suma, el mensaje hace alusión a la concepción de fortuna que tenía Cervantes. Es decir, cuando el hombre alcanza los mayores bienes y riquezas, se resuelve en alabanza propia, particularidad de las personas obcecadas e ignorantes. Por el contrario, cuando un hombre está inmerso en la pobreza y desdicha cae en desesperación, el alférez Campuzano llega a esta conclusión: “que el mayor pecado de los hombres era el de la desesperación, por ser pecado de demonios” (*El casamiento engañoso*, II, p. 231). El individuo es, por lo tanto, quien en último término desempata ambas posibilidades y es quien mira a través de un ojo consciente inclinado hacia la fe. Este enfoque cervantino incluye el libre albedrío, pues aunque siempre hay posibilidades para elegir, la buena elección ya está dada si se sigue dicha senda.

<sup>10</sup> Santo Tomás, *op.cit.*, p. 769.

<sup>11</sup> Lucas I, 51-54.

La bruja Cañizares, en consecuencia, advierte que nadie podrá alcanzar y mantenerse en la cumbre de la rueda de la fortuna sin que antes tenga humildad y pobreza de espíritu. Cipión interpreta el sentido de la profecía: “parece que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia, y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban” (*El coloquio de los perros*, II, p. 305).

Si volvemos al Nuevo Testamento, podremos ver que cuando Jesús habló a sus discípulos, y entonó sus bienaventuranzas, no sé dirigió precisamente a los soberbios y poderosos, sino que dijo: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos”,<sup>12</sup> estos pobres de espíritu son los humildes, los que reconocen que no lo saben todo y que agradecen a Dios lo bueno y malo de sus vidas. Cipión exhorta a Berganza para que reflexione acerca de la poca estimación y valía que ha tenido siempre el pobre y humilde:

Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo (*El coloquio de los perros*, II, p. 320).

En páginas anteriores, será el mismo Cipión quien exhorte a Berganza a dejar la soberbia del que cree que lo sabe todo, baste recordar que para Erasmo de Rotterdam, este tipo de arrogancia se incluía dentro del género de la estupidez o estulticia: “Mírate a los pies y desharás la rueda, Berganza; quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado entre los dos ser cosa sobrenatural y jamás vista...” (*El coloquio de los perros*, II, p. 255). Idea similar aparece en el

<sup>12</sup> Mateo, 5, 3.

*Quijote*, en los célebres consejos que da el caballero de la Mancha a Sancho:

Lo segundo, has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey, que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra (*Don Quijote*, p. 970).

En ambos casos, soberbia significa la exaltación de uno mismo, quien cae en este tipo de exceso se aleja de la gracia de Dios. Reitera don Quijote: “Primeramente, ¡oh hijo!, has de temer a Dios, porque en el temerle está la sabiduría, y siendo sabio no podrás errar en nada...” (*Don Quijote*, p. 970). Resulta interesante que la alusión a esta “rueda”, en ambas situaciones, muestra una idea equivalente a la de estulticia, cuyo origen se halla en san Pablo, en la carta dirigida a los Corintios, y que luego retomaría Erasmo en su *Elogio a la estulticia*: “...*Qui videtur esse sapiens inter vos, stultus fiat, ut sit sapiens*”.

De vuelta a *El coloquio*, es Berganza quien le cuenta a Cipión el modo en que lograba la aceptación de cada uno de sus nuevos amos:

A lo que me preguntaste del orden que tenía para entrar con amo, digo que ya tú sabes que la humildad es la basa y fundamento de todas virtudes, y que sin ella no hay alguna que lo sea. Ella allana inconvenientes, vence dificultades, y es un medio que siempre a gloriosos fines nos conduce; de los enemigos hace amigos, templa la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la modestia y hermana de la templanza; en fin, con ella no pueden atravesar triunfo que les sea de provecho los vicios, porque en su blandura y mansedumbre se embotan y despuntan las flechas de los pecados (*El coloquio de los perros*, II, p. 258).

La Providencia Divina funciona como un mecanismo en el que la justicia distributiva de Dios otorga a cada cual lo que le corresponde según sus virtudes o méritos; de este modo, alcanza siempre a los pecadores en la forma en que nuestras malas obras son las causas principales de nuestros infortunios. Celso Bañeza Román señala que Dios actúa en los hombres en dos vertientes: cuidado de todos los seres vivientes buenos o malos y permisión de “los verdugos que nos castiguen, como aviso y remedio curativo para los pecadores...”<sup>13</sup> La bruja Cañizares comenta al respecto:

y todo esto lo permite Dios por nuestros pecados, que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga [...] por lo cual podrás venir a entender, cuando seas hombre, que todas las desgracias que vienen a las gentes, a los reinos, a las ciudades y a los pueblos: las muertes repentinas, los naufragios, las caídas, en fin, todos los males que llaman de daño, vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa vienen y se causan por nosotros mismos (*El coloquio de los perros*, II, p. 298).

Nótese cómo Cervantes repite la misma idea en el *Persiles* por voz de Cenotia, la hechicera morisca, famosa por sus ejercicios de Zoroastes: “Las que son hechiceras nunca hacen cosa que para alguna cosa sea de provecho [...] y si algo alcanzan, tal vez, de lo que pretenden, es, no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios permite, para mayor condenación suya, que el Demonio las engañe...”<sup>14</sup> Es evidente que en *El coloquio*, cada personaje tiene una consecuencia de sus actos, buenos o malos, y no hay alguno que

<sup>13</sup> Celso Bañeza Román, “La Providencia Divina en Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 28 (1990), p. 230.

<sup>14</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, p. 201.

no tenga un premio o un castigo, resultado de sus propias acciones. Desde esta perspectiva, para el autor alcalaíno hay una razón de peso al pretender confrontar la diosa pagana Fortuna con la Providencia Divina, máxime, en lo que respecta a su condición de volubilidad, es decir, no existe un hombre afortunado en un sentido absoluto, debido a que los vaivenes de la fortuna son la esencia de la existencia misma. Desde esta perspectiva, Mariapia Lamberti señala:

la Fortuna está vista más bien como un conjunto mecánico de circunstancias; éstas pueden ser, es cierto, favorables o desfavorables a los fines que el hombre se propone (pues príncipe puede ser todo hombre que se propone un fin fuerte y esforzado), pero en resumidas cuentas, lo favorable o desfavorable depende de cómo el hombre mismo se maneje frente a ellas.<sup>15</sup>

Al respecto, Cervantes nos muestra que el personaje capaz de afianzarse en la buena intención o buen natural alcanzará la protección de la Providencia. Así lo indica Berganza: “Pero, en efecto, llevado de mi buen natural, quise responder a lo que a mi amo debía, pues tiraba sus gajes y comía su pan, como lo deben hacer no sólo los perros honrados, a quien se les da renombre de agradecidos, sino todos aquellos que sirven” (*El coloquio de los perros*, II, p. 269). En unas páginas más adelante, le reitera a Cipión: “Dios te dé lo que desees, y escucha. Finalmente, mi buena intención rompió por las malas dádivas de la negra” (*El coloquio de los perros*, II, p. 273).

El compilador del manuscrito de Cide Hamete Benengeli identifica los tres elementos que rigen la vida de los hombres:

<sup>15</sup> Mariapia Lamberti, “Virtud y fortuna en el *Decamerón*: Andreuccio da Perugia como antecedente del *Príncipe* de Machiavelli”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, pp. 275-276.

Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Don Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia; aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto, que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere (*Don Quijote*, p. 106).

Lo que favorece o desfavorece al hombre, señala el compilador, es el azar, la Fortuna y la Providencia Divina. Aristóteles, por ejemplo, ya distinguía entre azar y fortuna. El primero correspondía a la contingencia en general; y la fortuna, a un tipo especial de contingencia, el que se manifiesta en la vida práctica. Lo cierto es que ni el azar ni la fortuna tienen que ver con cosas que acontecen siempre o siquiera la mayor parte de las veces. En la Roma antigua, la Fortuna era la divinidad que encarnaba el azar, era la personificación de la suerte favorable o adversa, que se unía a los hombres y regía sus vidas. Se trataba de una divinidad veleidosa y cambiante que encarnaba lo imprevisto y lo inesperado de la existencia humana.<sup>16</sup> Señala Cipión:

Así va el mundo, y no hay para qué te pongas ahora a exagerar los vaivenes de fortuna, como si hubiera mucha diferencia de ser mozo de un jifero a serlo de un corchete. No puedo sufrir ni llevar en paciencia oír las quejas que dan de la fortuna algunos hombres que la mayor que tuvieron fue tener premisas y esperanzas de llegar a ser escuderos. ¡Con qué maldiciones la maldicen! ¡Con cuántos improperios la deshonoran! Y no por más de que porque piense el que los oye que de alta, próspera y buena ventura han venido a la desdichada y baja en que los miran (*El coloquio de los perros*, II, p. 274).

<sup>16</sup> José Ferrater Mora, *op. cit.*, s.v. "Azar".



Para Cervantes, esta azarosa fortuna terminará supeditada a la voluntad de Dios, así lo señala don Quijote a Sancho: “Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos...” (*Don Quijote*, pp. 1167-1168). En *El coloquio* será el propio Berganza quien reafirme esta idea de fortuna Divina:

¡Ay, amigo Cipión, si supieses cuán dura cosa es de sufrir el pasar de un estado felice a un desdichado! Mira: cuando las miserias y desdichas tienen larga la corriente y son continuas, o se acaban presto, con la muerte [...] Digo, en fin, que volví a mi ración perruna y a los huesos que una negra de casa me arrojaba [...] Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que deseas, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno (*El coloquio de los perros*, II, p. 266).

Cervantes, por tanto, contrapone a la diosa pagana Fortuna frente a la Providencia porque si bien la vida está repleta de fluctuaciones entre dicha y desdicha, es la voluntad y la fe de cada individuo lo que marca el éxito en la vida y la unión con Dios. Así lo afirma el narrador en el *Persiles*:

Dejose caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda, y, en su imaginación, también reina de Tile; que estas mudanzas tan extrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada Fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del Cielo (*Persiles*, p. 474).

Séneca, retomando la escuela del *stoá*, advertía que la Fortuna proviene de uno mismo, pero más poderosa que la fortuna es el alma de los hombres, ya que la fortuna sólo proporciona la materialidad

de las cosas, y a esto, le sigue la fe y la invocación a la fortuna de Dios y con ello comienza a girar nuevamente la rueda hacia la dicha. Dice la bruja Cañizares a Berganza:

Lo que has de hacer, hijo, es encomendarte a Dios allá en tu corazón, y espera que éstas, que no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas, han de suceder presto y prósperamente; que, pues la buena de la Camacha las dijo, sucederán sin duda alguna, y tú y tu hermano, si es vivo, os veréis como deseáis (*El coloquio de los perros*, II, p. 295).

De acuerdo con estos ejemplos, Cervantes deja fuera el determinismo y amplía la fuerza del libre albedrío de sus personajes, aunque siempre en conjunto con los avatares de la fortuna. Así lo manifiesta la bruja Cañizares:

Y lo que más le importa es hacer que nosotras cometamos a cada paso tan cruel y perverso pecado; y todo esto lo permite Dios por nuestros pecados, que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga; y es tan verdad esto que, rogándole yo una vez que destruyese una viña de un mi enemigo, me respondió que ni aun tocar a una hoja della no podía, porque Dios no quería; por lo cual podrás venir a entender, cuando seas hombre, que todas las desgracias que vienen a las gentes, a los reinos, a las ciudades y a los pueblos: las muertes repentinas, los naufragios, las caídas, en fin, todos los males que llaman de daño, vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa vienen y se causan por nosotros mismos. Dios es impecable, de donde se infiere que nosotros somos autores del pecado, formándole en la intención, en la palabra y en la obra; todo permitiéndolo Dios, por nuestros pecados, como ya he dicho (*El coloquio de los perros*, II, p. 298).

Ahora veamos un ejemplo de cómo obra la Providencia Divina en *El coloquio* cuando Berganza es llevado de su “buen natural”. Don

Quijote dice a Sancho: “buen natural tienes, sin el cual no hay ciencia que valga; encomiéndate a Dios, y procura no errar en la primera intención; quiero decir que siempre tengas intento y firme propósito de acertar en cuantos negocios te ocurrieren, porque siempre favorece el cielo los buenos deseos” (*Don Quijote*, p. 979).

Berganza cuenta la anécdota cuando vivía en casa del mercader, había pasado de una etapa de dicha al tener la experiencia de estudiante “yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna” (*El coloquio de los perros*, II, p. 264), o bien, “comía molletes y mantequillas” que de muy buena gana los estudiantes le ofrecían. No obstante, la fortuna tuvo una de esas mudanzas, pues le prohibieron asistir al colegio con los niños y tuvo que quedarse en casa y retomar su oficio de centinela, “que al desdichado las desdichas le buscan y le hallan” (*El coloquio de los perros*, II, p. 269). A la sazón, habitaba en la misma casa una negra que se había enamorado de un negro, los cuales eran esclavos, pero sólo podían verse de noche, por lo que habían hurtado las llaves y para facilitar el silencio de Berganza, lo compensaban con trozos de “carne o queso”, pero éste, “llevado de su buen natural”, quiso ser fiel a su verdadero amo, así que arremetió a la negra en un par de ocasiones, saliendo siempre vencedor, por lo que ella quiso vengarse y le ofreció: “una esponja frita con manteca”, que era peor que las “zarazas”, pero advirtió la maldad y la “suerte” le facilitó la huida y el encuentro con un amigo de Nicolás el Romo, de lo que derivará una nueva historia, pues este nuevo amo, era amigo de la Colindres, una furcia que acostumbraba a estafar a los hombres.

Pidió el bretón unos follados de camuza que había puesto en una silla a los pies de la cama, donde tenía dineros para pagar su libertad, y no parecieron los follados, ni podían parecer; porque, así como yo entré en el aposento, llegó a mis narices un olor de tocino que me consoló todo; descubríle con el olfato, y halléle en una faldriquera de los follados. Digo que hallé en ella un pedazo de jamón famoso, y, por gozarle y

poderle sacar sin rumor, saqué los follados a la calle, y allí me entregué en el jamón a toda mi voluntad, y cuando volví al aposento hallé que el bretón daba voces diciendo en lenguaje adúltero y bastardo, aunque se entendía, que le volviesen sus calzas, que en ellas tenía cincuenta escuti d'oro in oro. Imaginó el escribano o que la Colindres o los corchetes se los habían robado; el alguacil pensó lo mismo; llámolos aparte, no confesó ninguno, y diéronse al diablo todos. Viendo yo lo que pasaba, volví a la calle donde había dejado los follados, para volverlos, pues a mí no me aprovechaba nada el dinero; no los hallé, porque ya algún venturoso que pasó se los había llevado (*El coloquio de los perros*, II, pp. 277-278).

Este modo distintivo con que trata y desarrolla Cervantes el tema de la Providencia Divina (dentro el paradigma artístico de la época: verosimilitud, verdad psicológica, ingenio, sustancia filosófica y el respeto a la moral), consiste en ofrecer el lector consolación y recreación del alma humana, puesto que exhorta a los hombres alejarse de los vicios, apegarse a la fe, y mantener un pobreza de espíritu desde el punto de vista cristiano, así lo expresa Berganza:

y así, me acogí a sagrado, como hacen aquellos que dejan los vicios cuando no pueden ejercitarlos, aunque más vale tarde que nunca. Digo, pues, que, viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, te consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trujo a este hospital (*El coloquio de los perros*, II, p. 315).

Al fin de cuentas, el estado afortunado de un hombre sólo puede ser si está apegado al sumo bien, no de otro modo puede uno perpetuarse en la dicha, debido a que la realidad verdadera, no la de las apariencias, está en Dios que le provee de todo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABASCAL, María Dolores, "Oralidad y retórica en el Barroco", en Pedro AULLÓN DE HARO (coord.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 349-375.
- ALARCOS GARCÍA, Emilio, "Cervantes y Boccaccio", en Francisco SÁNCHEZ CASTAÑER (ed.), *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, 2 vols., Valencia, Mediterráneo, 1950, t. II, pp. 197-235.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, "Ese 'divino don del habla': hacia una poética de la narración en el *Coloquio de los perros* y el *Casamiento engañoso*", en Antonio BERNAT VISTARINI (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 octubre de 2000*, 2 vols., Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, t. 2, pp. 773-777.
- ALCÁZAR ORTEGA, Mercedes, "Palabra, memoria y aspiración literaria en *La española inglesa*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15 (1995), pp. 33-45.
- ALPERS, Paul, "What is pastoral?", *Critical Inquiry*, 8:3 (1982), pp. 437-460.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis, *La estructura cíclica del Coloquio de los perros de Cervantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, ed. bilingüe y trad. María ARAUJO y Julián MARÍAS, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1999.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- , "Introducción" en Miguel de CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, 3 vols., ed. de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1982, t. 1, pp. 7-34.

- , “Cervantes y el narrador infidente”, en Ángel GÓMEZ MORENO, Javier HUERTA CALVO y Víctor INFANTES (eds.), *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda*, 7 (1987), pp. 163-172.
- , *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- AVELEYRA, Teresa, “El humorismo de Cervantes”, *Anuario de Letras*, III (1963), pp. 128-162.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Moscú, Iskustvo, 1975.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BAÑEZA ROMÁN, Celso, “Cervantes y la Contrarreforma”, *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp. 221-227.
- , “La Providencia Divina en Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 28 (1990), pp. 219-230.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, 6:1 (1990), pp. 19-45.
- BARANDA, Nieves, “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve”, en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.
- , “Las historias caballerescas breves”, *Anthropos. Literatura popular*, 166-167 (1995), pp. 47-50.
- , *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1995.
- , “La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 159-178.
- BARANDA, Nieves y María Carmen MARÍN PINA, “La literatura caballerescas. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves”, *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 271-294.
- BARANDA, Nieves y Víctor INFANTES, *Narrativa popular de la Edad Media. “La Doncella Teodor”, “Flores y Blancaflor”, “Paris y Viana”, Madrid, Akal, 1995.*

- BARON, Philippe y Anne MANTERO (eds.), *Bagatelles pur l'éternité. L'art du bref en littérature*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- BARRAGÁN AROCHE, Raquel, *El equívoco del arte de ingenio: construcción de la poesía burlesca hispánica en el Barroco*, tesis, México, El Colegio de México, 2013.
- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BATAILLON, Marcel, "Cervantes y el 'matrimonio cristiano'", *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-259.
- BAUDRILLARD, Jean, *Selected writings*, ed. de Mark POSTER, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- BAUER, Johannes Baptist, *Diccionario de teología bíblica*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1985.
- BAUTISTA, fray Juan, "Preliminares", en Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, 3 vols., ed. de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 2001, t. 1, pp. 53-70.
- BEAUPIED, Aída M., "Ironía y actos de comunicación en *Las dos doncellas*", *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 165-176.
- BELIC, Oldrich, "La estructura de *El coloquio de los perros*", *Romanistica Pragensia*, 4 (1966), pp. 3-19.
- BENJAMIN, Walter, "La tarea del traductor", *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- BLASCO, Javier, "Estudio preliminar", en Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Crítica, 2001, pp. ix-xxxix.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- BOCCACCIO, Giovanni, *El Decamerón*, 2 vols., trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1987.

- BOHIGAS, Pedro, “La novela caballeresca, sentimental y de aventuras”, en Guillermo DÍAZ PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, 2 vols., Barcelona, Vergara, 1953, t. 2, pp. 187-236.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916.
- , *Libros de caballerías*, 2 vols., Madrid, Bailly-Bailliére, 1908.
- BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*, trad. Jesús Fernández Zuleica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1989.
- BUBNOVA, Tatiana, “El cronotopo del encuentro y la idea del otro en *El amante liberal*”, en Giuseppe GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (abril 1994)*, Nápoles, Istituto Filologico Orientale, 1995, pp. 587-599.
- BURTON, Robert, *Anatomie de la Mélancolie*, préface et dossier de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, 2005.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús, “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 191-206.
- CABRERA, Vicente, “El sueño del alférez Campuzano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII:2 (1974), pp. 388-391.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en Yves-René FONQUERNE y Aurora EGIDO (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, pp. 35-55.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI (2003), pp. 465-491.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, trad. Mauro Armíño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CARRANZA, Alonso de, *Rogación al Rey D. Felipe IV, y a sus supremos Consejos de Justicia y Estado, en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, Madrid, Imprenta de María de Quiñones, 1636.



- CARRASCO, Félix, “*El coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo*”, *Criticón*, 35 (1986), pp. 119-133.
- CARRILLO CERÓN, Ginés, *La segunda parte del Coloquio de los perros*, ed. de Abraham MADROÑAL, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto PORQUERAS MAYO, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1943.
- , *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Gredos, 1962.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. de Benito BRANCAFORTE, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- CASTRO, Américo, “La ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*”, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.
- CASTRO GARCÍA, Ricardo José, *El discurso de la insolencia. Cinismo y sátira en los Siglos de Oro*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Martín DE RIQUER, Barcelona, Planeta, 1980.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de Luis Andrés MURILLO, Madrid, Castalia, 1987.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Francisco RICO, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2001.
- , *Novelas ejemplares*, pról. de Juan ALCINA FRANCH, Barcelona, Bruguera, 1969.
- , *Novelas ejemplares*, 2 vols., ed. de Harry SIEBER, México, REI, 1988.

- , *Novelas ejemplares*, 3 vols., ed. de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge GARCÍA LÓPEZ, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *La Gitanilla y El amante liberal*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1996.
- , *Rinconete y Cortadillo*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1996.
- , *La española inglesa, El licenciado Vidriera y La fuerza de la sangre*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1996.
- , *El celoso extremeño*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1997.
- , *La ilustre fregona, Las dos doncellas y La señora Cornelia*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1997.
- , *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1997.
- , *Viage del Parnaso y poesías varias*, ed. de Elías L. RIVERS, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio SEVILLA ARROYO y Antonio REY HAZAS, Madrid, Alianza, 1997.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *La Galatea*, ed., introd. y notas de Florencio SEVILLA, Madrid, Castalia, 2001.
- CHARTIER, Roger, “Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660”, en Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER (eds.), *Histoire de l'édition française. 1, Le livre conquérant: du Moyen Âge au milieu de XVIIe. siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 585-603.

- CHEVALIER, Maxime, “*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI”, en Jean-François BOTREL y Serge SALAÜN (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- , *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- , “*El licenciado Vidriera* y sus apotegmas”, en Christophe CORDERC y Benoît PELLISTRANDI (eds.), *Por discreto y por amigo – Mélanges offertes à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 35-38.
- CIPRIANO, Santo Obispo de Cartago, “Sobre el porte exterior de las vírgenes”, en *Obras de San Cipriano*, ed. bilingüe, introd., versión y notas de Julio CAMPOS, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- CIROT, Georges, “*El celoso extremeño* et *l’Histoire de Floire et Blanceflor*”, *Bulletin Hispanique*, 31:2 (1929), pp. 138-143.
- , “Encore les ‘maris jaloux’ de Cervantes”, *Bulletin Hispanique*, 31:4 (1929), pp. 339-346.
- , “Gloses sur les ‘maris jaloux’ de Cervantes”, *Bulletin Hispanique*, 31:1 (1929), pp. 1-74.
- CIXOUS, Hélène, “Sorties”, en Elaine MARKS e Isabelle de COURTIVRON (eds.), *New french feminisms*, New York, Schocken, 1980, pp. 90-98. *Clarisel. Bases de datos bibliográficas* [clarisel.unizar.es.]
- CLOSE, Anthony, “Characterization and dialogue in Cervantes’s ‘comedias en prosa’”, *The Modern Language Review*, 76:2 (1981), pp. 338-356.
- , “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 492-511.
- , “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 89-103.
- , *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. Leticia Iglesias Pedronzo y Carlos Conde Solares, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

- COLLINS, Marsha S., “Entre el apetito y la razón: el poder de la confesión en *Las dos doncellas*”, en Antonio BERNAT VISTARINI (ed.), *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas Lepanto 1-8 octubre de 2000*, 2 vols., Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, t. 2, pp. 779-784.
- CONDE PARRADO, Pedro, “El viaje religioso. *Vita est peregrinatio*”, en Francisco Manuel MARIÑO GÓMEZ (coord.), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 61-80.
- CORRAL, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1629.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis COMBET, rev. por Robert JAMMES y Maité MIR-ANDREU, Madrid, Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*, México, Turner, 1984 [edición facsimilar de 1611].
- , *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. MALDONADO, rev. por Manuel CAMARERO, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2006.
- Cróton*, ed. de Asunción RALLO, Madrid, Cátedra, 1982.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, 4 vols., ed. de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- , “Finjamos que soy feliz”, en Elias L. RIVERS (ed.), *Renaissance and baroque poetry of Spain*, Prospects Heights, Waveland Press, 1988, pp. 314-319.
- D’AULNOY, Marie Catherine, *Relación del viaje de España*, ed. de José GARCÍA MERCADAL, Madrid, Akal, 1986.
- DARBORD, Bernard, “El ‘caballo de ébano’ y su descendencia en España”, en María Jesús LACARRA y Juan PAREDES (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación Euroárabe, 2006, pp. 47-60.

- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- DERRIDA, Jacques, “*Différance*”, en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since 1965*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, pp. 120-136.
- , “Structure, sign and play in the discourse of the human sciences”, en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since 1965*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, pp. 83-94.
- DESCARTES, René, *Mediações metafísicas*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- DEYERMOND, Alan, “The lost genre of medieval spanish literature”, *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 231-259.
- DÍAZ BRAVO, Rocío, *Estudio de la oralidad en el Retrato de la Loçana Andaluza (Roma, 1524)*, tesis, Málaga, Universidad de Málaga, 2009. *Diccionario de autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, “Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo xvii”, en Antonio CARREIRA, Manuel GUTIÉRREZ ESTEVE y Jesús Antonio CID MARTÍNEZ (coords.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 319-326.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- DURÁN, Manuel, *La ambigüedad en el “Quijote”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.
- ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Elena Lozano Miralles, Madrid, Debolsillo, 2012.
- EDWARDS, Philip, *Pilgrimage and literary tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre “La Galatea”, el “Quijote” y el “Persiles”)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

- , *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.
- EISENBERG, Daniel, “La Biblioteca de Cervantes”, *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1987, t. II, pp. 271-328.
- , “La Biblioteca de Cervantes: una reconstrucción”, versión preliminar de 2002 disponible en: <http://bigfoot.Com/daniel.eisenberg>
- EL SAFFAR, Ruth S., “Development and reorientation in the works of Cervantes”, *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973), pp. 203-214.
- , *Novel to romance. A study of Cervante’s “Novelas ejemplares”*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- , *Cervantes: “El casamiento engañoso” and “El coloquio de los perros”*, London, Grant & Cutler, 1976.
- FEBRES, Eleodoro J., “Las dos doncellas, novelización de formas y sentidos múltiples”, *Anales Cervantinos*, 31 (1993), pp. 75-98.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, ed. de Josep-María TERRICABRAS, Barcelona, Ariel, 1994.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the humanist vision. A study of four “Exemplary novels”*, New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- , *Cervantes and the mystery of lawlessness: A study of “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- , “Cervantes en busca de la pastoral auténtica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI:2 (1988), pp. 1011-1043.
- FOUCAULT, Michel, *História da loucura*, trad. José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva, 2007.
- FRENK, Margit, “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en Giuseppe BELLINI (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, t. I, pp.101-123.
- , *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- , “Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina”, *Faventia*, 1:2 (1979), pp. 135-154.
- , “Introducción” en *Calímaco y Crisóroo*, ed. de Carlos GARCÍA GUAL, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 9-48.
- , *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990.
- , “Cuestiones de poética”, en Reinhard HUAMÁN MORI (ed.), *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, Lima, Ginebra Magnolia, 2007, pp. 41-50.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, “Cervantes y el *novellino*: el ejemplo de Vidriera”, en Giuseppe GRILLI (ed.) *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Oriental, 1995, pp. 601-608.
- , “Nota complementaria”, en Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge GARCÍA LÓPEZ, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 737-774.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende*, Paris, Allia, 2012.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.
- , “Fronteras del relato”, en María STOOPEN (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 133-150.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio, “Juicio general de las obras de Lope”, en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Juan Eugenio HARTZENBUSCH, Madrid, Rivadeneyra, 1853, t. 24, vol. I, pp. XXI-XXVIII.
- GILMAN, Stephen, *The novel according to Cervantes*, Berkeley-Los Ángeles-London, University of California Press, 1989.

- GIL-OSLE, Juan Pablo, *Amistades imperfectas. Del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- GIRALDO, Efrén, “Autorretrato y viaje interior en el ensayo colombiano del siglo xx: Fernando González y Hernando Téllez”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3:5 (2012), pp. 49-64.
- GÓMEZ, Laura, “Humor cervantino: *El celoso extremeño*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrophos, 1991, pp. 633-639.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, “¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas de narración breve en el siglo xvi español”, *Iberoromania*, 33 (1991), pp. 74-100.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en *Cervantes novelista: antes y después del “Quijote”*, Guanajuato, Gobierno del Estado-Universidad de Guanajuato-Fundación Cervantina, 2013, pp. 157-188.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- GOPAR OSORIO, Emiliano, *Aspectos irónicos del narrador en el Quijote de 1605*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed. de Evaristo CORREA CALDERÓN, Madrid, Castalia, 1987.
- GRANJA, Agustín de la, “La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*”, *Anales Cervantinos*, 34 (1998), pp. 255-267.
- GÜNTERT, Georges, “Cervantes lector de Boccaccio: huellas y reflejos de la ‘X Giornata’ del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*”, en Christoph STROSETZKI (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 680-690.



- HAHN, Juergen, *Origins of the baroque concept of peregrination*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- HAMBURGER, Käte, “Narración de ficción—una narración narrativa (fluctuante)”, *La lógica de la literatura [1957]*, trad. José Luis Arán-tegui, Madrid, Visor, 1995, pp. 96-121.
- HART, Thomas R., “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), pp. 303-318.
- HAVELOCK, Eric, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en David R. OLSON y Nancy TORRANCE (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, trad. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 25-46.
- HERNÁNDEZ PECORARO, Rosalie, *Bucolic metaphors. History, subjectivity and gender in the Early Modern Spanish Pastoral*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006.
- HERRERA, Arnulfo, “Un romance escatológico de carnestolendas”, en Ignacio ARELLANO y Robin RICE DE MOLINA (coords.), *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Madrid-Frankfurt am Main-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2009, pp. 129-148.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, 96 (1950), pp. 33-37.
- HUTCHEON, Linda, “Política de la ironía”, en Pierre SCHOENTJES, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 240-250.
- HUTCHINSON, Steve, *Cervantine journeys*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.
- , “Luciano, precursor de Cervantes”, en Robert LAUER y Kurt REICHENBERGER (eds.), *Cervantes y su mundo III*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo, “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje)*, 26 (2002), pp. 13-35.

- , “Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el *Quijote* de 1605”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27:1 (2007), pp. 161-178.
- , “‘Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía’: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote”, en Alexia DORTAS BRAVO, José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Elisabeth MAGRO GARCÍA, y José MONTERO REGUERA (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos-Asociación de Cervantistas, 2008, pp. 367-377.
- INFANTES, Víctor, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124 [después en Antonio VILANOVA (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, 4 vols., Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, t. 1, pp. 467-474].
- , “La narración caballerescas breve”, en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-182.
- , “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)”, en Ignacio ARELLANO, María Carmen PINILLOS, Frédéric SERRALTA y Marc VITSE (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Toulouse, 1993)*, III. *Prosa*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 265-272.
- , “El género editorial de la narrativa caballerescas breve”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 127-132.
- , “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)”, en Florencio SEVILLA ARROYO y Carlos ALVAR EZQUERRA (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)*,

- 4 vols., Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas-Castalia-Fundación Duques de Soria, 2000, t. 3, pp. 641-654.
- , “La tipología de las formas editoriales”, en Víctor INFANTES y François BOTREL (coords.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipe- rez, 2003, pp. 39-49.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis, México, Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.
- IRIGARAY, Luce, *This sex which is not one [Ce sexe qui n'en est pas un]*, trad. Catherine Porter y Carolyn Burke, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- IVENTOSCH, Herman, “Onomastic invention in the *Buscón*”, *Hispanic Review*, 29:1 (1961), pp.15-32.
- JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador, “The Sierra Morena as labyrinth in *Don Quijote I*”, *Modern Language Notes*, 99:2 (1984), pp. 214-234.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Baeza, Juan de la Cuesta, 1639.
- JOHNSON, Carroll B., “Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de *La española inglesa*”, en Sebastián NEUMEISTER (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, 1989, Madrid, Vervuert, 1986, t. 1, pp. 519-524.
- , “Of witches and bitches: Gender, marginality and discourse in *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11:2 (1991), pp. 7-25.
- JOLY, Monique, “Casuística y novela de las malas burlas a las burlas buenas”, *Criticón*, 16 (1981), pp. 7-45.
- , “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12:2 (1992), pp. 7-19.
- JOSET, Jacques, “Libertad y enajenación en *El licenciado Vidriera*”, en Giuseppe BELLINI (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 613-619.

- JURADO SANTOS, Agapita, "Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo", *Anales Cervantinos*, 19 (1999), pp. 140-153.
- KANE, Gordon, "There's plenty of zing in string theory", *Michigan Today*, 32:2 (2000), pp. 2-7.
- KANT, Immanuel, "Critique of judgment", en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, pp. 416-440.
- KRÖMER, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.
- LACADENA CALERO, Esther, "La señora Cornelia y su técnica narrativa", *Anales Cervantinos*, 15 (1976), pp. 199-210.
- LAMBERTI, Mariapia, "Virtud y fortuna en el *Decamerón*: Andreuccio da Perugia como antecedente del *Príncipe* de Machiavelli", en Lillian von der WALDE, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, pp. 275-290.
- LASPÉRAS, Jean Michel, "Cervantes lector en las *Novelas ejemplares*", *Bulletin Hispanique*, 100:2 (1998), pp. 411-423.
- LAUER, A. Robert, "Usos de la figura retórica de *frequentatio* en el *Quijote*", en Kurt REICHENBERGER y Darío FERNÁNDEZ MORERA (eds.), *Cervantes y su mundo II*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 283-294.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- LEFERE, Robin, "La fuerza de la sangre: Historia de una lectura", *RILCE*, 10:2 (1994), pp. 63-81.
- LEÓN, fray Luis de, *La perfecta casada*, 2ª impr. más añadida y emendada, Salamanca, Casa de Cornelio Bonardo, 1586.
- , *Perfecta casada*, Madrid, Aguilar, 1959.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres; sus conveniencias y daños*, Madrid, Juan Sánchez, 1641.

- LERNER, Isaías, “Marginalidad en las *Novelas ejemplares* I. *La Gitanilla*”, *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura*, 4:1 (1980), pp. 47-59.
- LEVISI, Margarita, “La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*”, *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 59-67.
- Livro de receitas de pivetes, pastilhas e vvas perfumadas y conserbas*, Biblioteca Nacional de España, mss. 1462.
- LOPEZ, François, “Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco”, *Bulletin Hispanique*, 100:2 (1998), pp. 475-514.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro”, *Revista de Filología Española*, LXVI (1986), pp. 59-74.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO. *Obras completas, 1: Philosophia antiqua poetica*, ed. de José RICO VERDÚ, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- , “El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?”, *Tirant: Bulletí informatiu i bibliogràfic*, 4 (2001), sin paginación.
- , “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, *Artífara: Revista de Lengua y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 2 (2003), pp. 1-17.
- , *De los libros de caballerías manuscritos al “Quijote”*, Madrid, Sial, 2004.
- LUCIANO, “El gallo”, en *Diálogos morales de Luciano*, ed. y trad. de FRANCISCO HERRERA MALDONADO, Madrid, Manuel Álvarez, 1796.
- MAESTRO, Jesús G., *El concepto de ficción en la literatura. Desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Pontevedra, Mirabel, 2006.

- MARÍAS, Fernando “La imagen del *Quijote* y de su autor en la época de Cervantes”, en Carmen IGLESIAS (dir.), *El mundo que vivió Cervantes*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 154-167.
- MARQUÉS, fray Antonio, *Afeite y mundo mujeril*, ed. de Fernando RUBIO, Barcelona, Juan Flores, 1964 [1617].
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “La buenaventura de Preciosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV:1-2 (1985-1986), pp. 741-768.
- , *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- , “Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81:4-5 (2004), pp. 613-625.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell’Orso, 1990.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, “Temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII:2 (2009), pp. 563-605.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio*, 2:4 (1977), pp. 28-53.
- , “La unidad del *Quijote*”, *Dispositio*, 2:5-6 (1977), pp. 118-139.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, “Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomadés* a *Don Quijote*)”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, València, Universitat de València, 2002, pp. 47-58.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, en Ignacio ARELLANO y Eduardo GODOY (eds.), *Temas del Barroco hispánico*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 197-219.
- MAZZONI, Giacomo, “On the defense of the *Comedy* of Dante”, en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, pp. 215-225.

- MEXÍA, Pedro, *Silva de Varia Lección*, ed. de Isaías LERNER, Madrid, Castalia, 2003.
- MOI, Toril, *Sexual/Textual politics: Feminist literary theory*, London-New York, Methuen, 1985.
- MOLHO, Maurice, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 743-792.
- , “El nombre tachado”, *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, pp. 65-72.
- , “Observaciones sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*”, *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, pp. 233-305.
- , “Manuscritos hallados en una venta”, *De Cervantes*, Paris, Hispaniques, 2005, pp. 479-494.
- MONER, Michel, “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII”, *Criticón*, 45 (1989), pp. 183-198.
- MONTAUBAN, Jannine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor, 2003.
- MONTEMAYOR, Carlos, *El cuento indígena de tradición oral. Notas sobre sus fuentes y clasificaciones*, México, CIESAS-Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1996.
- MONTERO REGUERA, José, “Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*”, *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), pp. 335-357.
- , “*La Gitanilla*, de comedia a novela”, en Inés CARRASCO SANTOS (ed.), *El mundo de la escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 113-138.
- , “El teatro en la génesis del *Quijote*”, en Ana GOY DIZ y Cristina PATIÑO EIRÍN (eds.), *El tapiz humanista*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 71-80.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, ed. de Valentín NÚÑEZ RIVERA, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

- MUECK, Douglas C., *The compass of irony*, London, Methuen, 1969.
- MURILLO, Luis Andrés, "Cervantes' *Coloquio de los perros*, a novel-dialogue", *Modern Philology*, 58:3 (1961), pp. 174-185.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- OSTERC, Lúdivik, *La verdad sobre las "Novelas ejemplares"*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- OSUNA, fray Francisco de, *Norte de los Estados en que se da regla biuir a los mancebos: y a los casados: e a los biudos: y a todos los continentes: y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento: enseñando que tal a de ser la vida del cristiano casado*, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1531.
- PAZ GAGO, José María, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- PERNOUD, Regine, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Garnica, 1982.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2002.
- , *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Bonilla Artigas Editores-Iberoamericana, 2012.
- PISAN, Christine de, *La cité de dames*, ed. y trad. Eric Hicks y Thérèse Moreau, Paris, Stock, 2000.
- PLATO, "The sophist", en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, pp. 38-40.
- Poema de Mio Cid*, ed. de Colin SMITH, Madrid, Cátedra, 1984.
- PROFETI, Maria Grazia, "Il *Decamerone* in Spagna nei Secoli d'Oro", en Maria GRAZIA PROFETI (ed.), *Raccontare nel Mediterraneo*, Roma, Alinea, 2003, pp. 127-153.
- PUEO, Juan Carlos, *Ridens et ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2001.



- QUIÑONES DE BENAVENTE, LUIS, "El Tiempo", en *Entremeses completos, I, Jocoseria*, ed. de Ignacio ARELLANO, Juan Manuel ESCUDERO y Abraham MADROÑAL, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- RAMÓN, fray Tomás, *Nueva premativa de reformation contra los abusos de los afeytes, calçado, guedejas, guardainfantes, lenguaje critico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco: fundada en la divina escritura y doctrina de los Santos Padres para todos estados necessaria*, Zaragoza, Diego Dormer, 1635.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica*, trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005.
- REED, Helen, "Theatricality in the picaresque of Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7:2 (1987), pp. 71-84.
- RELIHAN, Noel C., *Ancient menippean satire*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- REY HAZAS, Antonio, "Género y estructura del *Coloquio de los perros*", en *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 119-143.
- , *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.
- RICO, Francisco, "Introducción", en *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco RICO, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-127.
- RILEY, Edward C., "Don Quixote and the imitation of models", *Bulletin of Hispanic Studies*, 31:1 (1954), pp. 3-16.
- , *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966.
- , "Cervantes: a question of genre", en Frédéric WILLIAM HODCROFT, D. G. PATTISON, R. D. F. PRING-MILL y R. W. TRUMAN (eds.), *Medieval and Renaissance studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russel*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1981, pp. 69-85.
- , *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posterioridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.

- RQUER, Martín de, “Don Quijote caballero por ‘escarnio’”, *Clavileño*, 7:41 (1956), pp. 47-50.
- RODRÍGUEZ, Alberto, “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”, en Antonio BERNAT VISTARINI (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 410-416.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, “Los soportes segundones, fuentes para la historia de don Quijote”, en María STOOPEN (coord.), *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 115-133.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, “Las narraciones caballerescas breves de origen románico”, *Voz y Letra*, 7:2 (1996), pp. 133-158.
- ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. paleográfica de Nicasio SALVADOR MIGUEL y Santiago LÓPEZ-RÍOS, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Ministerio de Educación y Cultura-Biblioteca Nacional, 1999. [Juan Joffre, Valencia, 1514].
- ROSALES, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985 [1960].
- ROSSI, Annunziata, *El relato del Renacimiento italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RUFFINATTO, Aldo, “El narrador agotado y los horizontes de expectativas del *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004.
- RUFO, Juan, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. de Alberto BLECUA, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- RUIZ, Claudia, “Bandello en Francia”, en Mariapia LAMBERTI, Sabina LONGHITANO y Fernando IBARRA (eds.), *Italia: 150 años como nación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 85-94.
- RUTA, María Caterina, “Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario”, *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 47-48. En línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu>

- SÁEZ, Adrián J., “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, VII (2011), pp. 189-209.
- SALGADO, María A., “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, en Aengus WARD, Jules WHICKER, Derek W. FLITTER, Trevor J. DADSON y Patricia OBDER (eds.), *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, 7 vols., Birmingham, The University of Birmingham-Doelphin Books, 1998, t. III, pp. 212-220.
- SAMPAYO, José Ramón, *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- SCHEVILL, Rodolfo, “El episodio de Clavileño”, en *Estudios eruditos ‘in memoriam’ de Adolfo Bonilla y San Martín*, 2 vols., Madrid, Universidad Central, 1927, t. I, pp. 115-125.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SERÉS, Guillermo, “Introducción”, en Juan HUARTE, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo SERÉS, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-131.
- SHAKESPEARE, William, *Obras completas*, trad. Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1991.
- SIDNEY, Sir Philip, “An apology for poetry”, en Hazard ADAMS y Leroy SEARLE (eds.), *Critical theory since Plato*, Boston, Thomson Wadsworth, 2005, pp. 185-206.
- SISSA, Giulia, *El alma es un cuerpo de mujer*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- SOBEJANO, Gonzalo, “Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75.
- SOL-MORA, Pablo, “Reseña a *Courtesans in the literature of Spanish Golden Age* de Carmen Y. Hsu”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII:2 (2004), pp. 552- 555.
- SPADACCINI, Nicholas, “*Estebanillo González* and the nature of picaresque ‘Lives’”, *Comparative Literature*, 30:3 (1978), pp. 209-222.

- STAROBINSKI, Jean, "Le style de l'autobiographie", *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 3 (1970), pp. 257-265.
- , "S'écrire: autobiographie, autoportrait, autofiction", en línea: <http://www.unil.ch/fra/page43787.html>
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el "Quijote"*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- , *Cervantes transgresor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- STTAG, Geoffrey L., "Illo tempore: Don Quixote's discourse on the Golden Age, and its antecedents", en Juan Bautista AVALLE-ARCE (ed.), "La Galatea" de Cervantes, *cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 71-90.
- TALAVERA, fray Hernando de, "Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia", en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.
- THOMPSON, Jennifer, "The structure of Cervantes's *Las dos doncellas*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 144-150.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*, 5 vols., ed. de Santiago Ramírez, Madrid, Católica, 1964.
- , *Summa Theologica*, trad. Fathers of the English Dominican Province, Westminster, Christian Classics, 1981.
- TRUJILLO, fray Tomás de, *Libro llamado reprobación de trajes, y abuso de juramentos. Con un tratado de limosnas*, Navarra, Adrián de Anuers-Estella, 1563.
- URBINA, Eduardo, "Hacia *El viejo celoso* de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 733-742.
- VILANOVA, Antonio, "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1949), pp. 97-156.
- VIVES, Juan Luis, *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*, introd. E. HIDALGO-SERNA, trad. y notas Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1988.

- WARDROPPER, Bruce, "La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en Giuseppe BELLINI (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153-169.
- WILDE, Oscar, "A woman of no importance", en *The complete works of Oscar Wilde*, introd. de George BERNARD SHAW, New York, Barnes & Noble, pp. 431-481.
- , "The picture of Dorian Gray", en *The complete works of Oscar Wilde*, introd. de George BERNARD SHAW, New York, Barnes & Noble, pp. 17-167.
- WOLF, Ferdinand, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher, 1859, pp. 98-139. [Trad. esp.: *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, traducida del alemán por Miguel de Unamuno, Madrid, Casa Santo Domingo, 1895, pp. 110-160.]
- YNDURÁIN, Domingo, "Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela", *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321-333.
- , "Cervantes y el teatro", *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 87-112.
- YUDIN, Florence L., "Theory and practice of the 'novela comediesca'", *Romanische Forschungen*, 81-4 (1969), pp. 585-594.
- ZANELLI, Carmela, "La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*", en Eduardo HOPKINS RODRÍGUEZ (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, 2 vols., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, t. II, pp. 1515-1537.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia YLLERA, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián OLIVARES, Madrid, Cátedra, 2004.
- ZIMIC, Stanislav, "La ilustre fregona", *Anales Cervantinos*, 39 (1991), pp. 21-43.
- , "Introducción a las *Novelas ejemplares*", *Anales Cervantinos*, 32 (1994), pp. 23-95.

——, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989 [1ª ed. en francés, 1987].

*Las novelas ejemplares. Texto y contexto*

se terminó de imprimir en septiembre de 2015

en los talleres de Iniziativa Graphic, D.V.

Ganaderos 136-B, Col. Granjas Esmeralda

09810 México, D.F.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: Ángela Trujano López.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.



CÁTEDRA  
JAIME  
TORRES  
BODET

El volumen *Las Novelas ejemplares: texto y contexto* (1613-2013) reúne trabajos de 22 especialistas de distintos países que estudian la obra cervantina desde amplias y novedosas perspectivas de análisis. El libro se divide en siete secciones, en la primera se estudian las *Novelas* de manera conjunta tanto en su estrategia narrativa para lograr la verosimilitud, como en los elementos iniciales que marcan una propuesta genérica; en el segundo apartado se reflexiona sobre el uso de las burlas y el retrato literario en el "Prólogo". A continuación, los estudios centran su atención en los procedimientos y personajes narrativos desde diversas perspectivas: el factor visual, la ironía, los juegos de lenguaje, así como la polisemia del concepto de ejemplaridad. Temas como la hermosura y los afeites, el discurso y el erotismo femenino y la representación literaria del gitano forman la cuarta sección, seguida de el contexto cultural y literario en que se escribe y publica la obra a partir de la tradición italiana y la de las novelas caballerescas breves. El análisis se amplía hacia la influencia cervantina en autores como María de Zayas. El último apartado de este libro corresponde a estudios en que la reflexión sobre la obra cervantina se pormenoriza en alguna o algunas novelas específicas, la originalidad de conjugar varios géneros, la composición y construcción de un personaje como el licenciado Vidriera, la ilustre fregona o perros que desarrollan un coloquio. Este libro inicia una serie que incluirá la conmemoración de los cuatrocientos años de las *Novelas ejemplares* (1613), el *Viaje del Parnaso* (1614), la Segunda parte del *Quijote* (1615), las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).

ISBN: 978-607-462-815-9



9 786074 628159