INTRODUCCION A LAS NOVELAS EJEMPLARES

*Para don Alberto Sánchez,
amante genuino de Cervantes*

En la «Dedicatoria» de las *Novelas ejemplares*, Cervantes dice al Conde de Lemos que le envía «doce cuentos» (770)¹. ¿Doce? Siempre ha causado perplejidad esta afirmación, pues cierto es que el coloquio nocturno entre Cipión y Berganza «nace de los mismos sucesos» —como escribe Cervantes para explicar casos semejantes en el *Quijote* (1420)— es decir, de las experiencias mismas del alférez Campuzano en el hospital y en toda su vida anterior, y que su forma literaria, leída por el bachiller Peralta, se enmarca en la conversación de éste con aquél, antes y después de la lectura, fusionándose así *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, inextricablemente, en un solo texto. Sin ciertas modificaciones textuales resulta, en efecto, imposible separar la materia en dos entidades por completo coherentes, independientes, sin elementos sueltos, colgantes. Y, sin embargo, Cervantes afirma —¡quién con más autoridad para hacerlo!— que se trata de «doce cuentos». Entre estos hechos quizás no haya, en realidad, contradicción. Se nos sugiere la interesante posibilidad de que, con la articulación novelística de la obra y su afirmación respecto a ella, Cervantes se proponga ilustrar de modo concreto, persuasivo e ingenioso el notorio fenómeno de la creación artística de que el contexto o pretexto de la obra literaria, escrita, es siempre un palpitante, fascinante, íntegro texto en sí mismo. Ya el aspecto más superficial de este complejísimo pro-

¹ Para todas las obras de Cervantes citamos por la edición de A. Valbuena Prat: *Cervantes: Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1965. Tras la cita indicamos la página, en paréntesis, y cuando es necesario, también el título de la obra citada.

blema, en que se incluyen, de modo crucial, las circunstancias materiales y psíquicas, la irreductible experiencia personal, la sensibilidad subjetiva del autor, etc.², le llamaría de continuo la atención a Cervantes. Al componer sus *Novelas ejemplares*, de seguro meditaría sobre el modo y la frecuencia con que algunos de los más admirados cuentistas del pasado suelen explayarse en sus «Prólogos», «Advertencias», «Dedicatorias», etc., con informaciones y aclaraciones sobre las circunstancias personales, sociales, ambientales, psicológicas; sobre los impulsos íntimos, las coincidencias de la vida diaria, en que se gestó, se narró u oyó, y se escribió el cuento; sobre sus narradores y «cronistas», a veces ellos mismos protagonistas de sus cuentos, otras, sólo testigos o inventores de lo contado; sobre sus oyentes y lectores, duchos en apreciar y comentar lo oído o leído; y, de modo muy importante, sobre la experiencia y perspectiva personal del narrador-protagonista como explicación de lo que cuenta³. Tales semejantes referencias se aprecian en varias obras cervantinas, pero en *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros* se convierten en fascinantes situaciones novelísticas, con las que se funde el texto con su pre-texto en una obra unitaria, en que, simultáneamente, se transparentan sus distintas etapas generativas: una y varias novelas, a la vez, unificadas por la experiencia y la perspectiva personales del narrador-protagonista, objeto de una intensa dramatización, convertidas en el tema mismo de la obra. Resulta así implícita, entre otras cosas, la multiplicidad, en realidad, indefinible de todo texto literario y, con ello, una admonición respecto a cualquier tesis categórica sobre un significado único y definitivo del número «doce»⁴. Con la ejemplificación de ese proceso artístico en la realidad literaria de *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros* Cervantes sugiere, claro está, su aplicabilidad a todas las demás novelas de la colección. De la conversación de Campuzano y Peralta se sugiere también la participación del lector, con sus aprobaciones, objeciones, perplejidades, etc., en la creación del texto, lo que se convierte así, inexorablemente, al menos en parte, en su propia obra, es decir, en otra obra, considerablemente diferente de la escrita. En este,

² Estudiamos algunos aspectos de este problema en nuestro libro *Las églogas de Garcilaso*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988.

³ Podrían servir de ejemplo Boccaccio, Chaucer, D. Juan Manuel, entre innumerables otros cuentistas, particularmente BANDELLO: *Tutte le opere di Matteo Bandello*. Verona, Mondadori, 1952, 5, 14, 57, 88, 150, 194, etc.

⁴ Muy cuestionable, por tan categórica y arbitraria, resulta la interpretación de J. CASALDUERO sobre esto, como también sobre los supuestos paralelos y contrastes entre las *Novelas ejemplares* en el conjunto (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid, Gredos, 1974, 20, 24, 26-27).

como en tantos otros aspectos de la creación artística, Cervantes se adelanta por completo a lo que a veces se proclama presuntuosamente —por ignorancia o menosprecio de la perenne tendencia exploradora, experimental literaria del genial escritor— como revelación de la literatura actual.

De todos modos, al afirmar Cervantes que hay «doce cuentos» en la colección, aunque supuestamente sabiendo que sólo hay once, no lo haría con el propósito de «abultar» su libro, para así impresionar aún más al lector. Resulta insostenible tal opinión, por el hecho muy significativo de que en el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares* Cervantes anuncia, «si la vida no me deja», la aparición próxima de los «*Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro» (770), efectivamente publicado en 1616, que es un genuino, inmenso «mar de historias», muy variadas en temas, estilos, técnicas, dimensiones... Según todas las evidencias, ya desde la *Galatea* (1585) a Cervantes no le faltaban nunca «historias», en varios estados de composición o ya acabadas, aparejadas para la imprenta y, claro está, para «abultar» libros, si así lo pidiese la ocasión. «Historias» a menudo en proceso continuo de reelaboración, según lo demuestran, por ejemplo, las variaciones sobre algunas de las publicadas originalmente en la *Galatea*⁵ o los cambios, en *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo* respecto a sus versiones anteriores en el manuscrito de Porras de la Cámara⁶.

Por lo tanto, «historias» cuyas fechas de composición resulta difícil, imposible, establecer con precisión. Además de la fecha de publicación, algunas de las *Novelas ejemplares* contienen alusiones a la realidad externa, que sitúan así la escritura en un tiempo posterior, como, por ejemplo, las referencias a uno o ambos saqueos de Cádiz por los ingleses en *La española inglesa*, o la utilización comprobada de cierta obra literaria, como *Guzmán de Alfarache* en *Rinconete y Cortadillo*, etc., pero en éstas, como en las restantes novelas de la colección, todas las informaciones de esta especie sólo permiten una aproximación, una

⁵ G. SOBEJANO, «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», H. R., 1978, 65-7. Ver las notas de J. B. AVALLE-ARCE en su edición de *La Galatea*. Madrid, C.C., 1968, 2 vols.

⁶ Resultan peregrinos los argumentos que se han aducido para negarle a Cervantes la autoría de estas novelas (E. T. AYLWARD, *Cervantes: Pioneer and Plagiarist*. London, Thamesis, 1982). Rebate bien esta tesis, entre otros, A. SÁNCHEZ, «*Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, claves narrativas en el contexto literario cervantino», *Homenaje a M. Criado de Val*, ed. Reichenberger, 1989, 513-535.

hipótesis todavía llena de incertidumbres⁷. Sin embargo, no constituye esto un obstáculo significativo para la comprensión del pensamiento de Cervantes, pues en luminoso juicio de Américo Castro, confirmado por otros ilustres exegetas cervantinos, «la verdad de la *Galatea* es solidaria de la del *Persiles*»⁸. De modo más específico, diríamos que en las obras cervantinas, en su conjunto, la visión de la condición humana y del ideal de vida individual, íntimo y social, es la misma. ¡Esencialmente!, pues es natural que con el tiempo ocurran, como en toda persona inteligente, sensitiva, pensante, ciertos reajustes. Estos, debidos a iluminadoras y, a menudo, penosas experiencias personales, se reflejarían, comprensiblemente, por ejemplo, en ciertas actitudes intensificadas de desengaño, escepticismo y crítica respecto a la sociedad y sus instituciones, según se evidencia en algunas obras tardías como el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*⁹. Se ha sugerido un cambio de actitud frente a la vida también en un sentido opuesto: «a retreat from struggle and despair... movement toward transcendence of these problems...; a detachment from everyday reality»¹⁰, con lo que se revelaría, también, la cronología de las obras de Cervantes. La vulnerabilidad de esta tesis, basada a menudo en interpretaciones estridentemente inductivas de los textos, se ha puesto ya de relieve por algunos perspicaces lectores de Cervantes¹¹. Desde nuestra propia perspectiva, las novelas supuestamente tardías, como *La gitanilla*, *Las dos doncellas*, *La española inglesa*, etc., rebosan en preocupaciones del autor por los problemas y las dificultades de la vida diaria, por los males, los vicios y las ridiculeces de la sociedad contemporánea; en acalorados enfrentamientos críticos con la deplorable realidad social, política, económica; en sutiles sátiras e indignadas censu-

⁷ J. CASALDUERO, «Los esfuerzos de los eruditos que han tratado de establecer la cronología de las novelas han sido, por desgracia, hasta ahora inútiles» (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 10).

⁸ F. PIERCE, «Whatever the development of form and plot, the inner content remains the same, since the same set of beliefs would seem to inform each of the tales in turn» («Reality and Realism in the *Exemplary Novels*», *BHS*, vol. 30, 1953, 135). Sin embargo, no coincidimos con este crítico en qué consiste este «inner content». M. BATAILLON: «La obra de Cervantes es la de un hombre que permanece, hasta lo último, fiel a ideas de su juventud, a hábitos de pensamiento que la época de Felipe II había recibido de la del Emperador» (*Erasmus y España*. México, FCE, 1966, 778).

⁹ Tenemos en preparación estudios sobre ambas novelas, en que, entre otras cosas, estudiamos esa intensificación del desengaño.

¹⁰ R. EL SAFFAR, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, 16, 19 y sigs.

¹¹ G. SOBEJANO, «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», *HR*, 1978, 65-75.

ras morales; en desenlaces con muy irónicos desengaños; en suma, rebosan en todo lo que aquella tesis intenta negarles. Lejos de desacreditar «the intelligence, ingenuity or understanding», con que los personajes intentan «fill up the emptiness of their lives»¹², Cervantes, tanto en sus obras tempranas como en las tardías, lamenta el abuso o el abandono de esas facultades y aspiraciones, condenándolo, específicamente, como una de las causas directas de los consecuentes extravíos y desastres humanos. A sus personajes enfrenta con significativos dilemas existenciales, poniendo de relieve la crucial función del libre albedrío, y su propia convicción de que «cada uno es artífice de su ventura» (*Quijote*, 1500)¹³. Sin negar los potenciales efectos de la Fortuna, del azar, en toda vida, a Cervantes no suele interesarle el hombre —como ente literario— sin responsabilidad propia por su existencia¹⁴. Así, las *Novelas ejemplares*, señaladas como tardías en esa tesis, podrían serlo de verdad, pero de ningún modo por las razones aducidas¹⁵.

Si, por una parte, es insostenible que las fechas de composición de las *Novelas ejemplares* se revelan por una aceptación de la «transcendent reality» y una consecuente vuelta de espaldas a la difícil y penosa realidad cotidiana por parte del autor, supuestamente siempre más pronunciadas de obra en obra¹⁶, por otra parte, es asimismo insostenible derivar esas fechas de un presunto gradual abandono de lo «idealista», a favor de una más asidua búsqueda de la «verdad», de un más candente «realismo»¹⁷. En todas las *Novelas ejemplares* hay elementos «a noticia..., de cosa nota y vista en realidad de verdad», como diría Torres Naharro («Proemio», *Propalladia*)¹⁸, comenzando por el mapa europeo, mediterráneo y de la época contemporánea, siglos XVI y XVII, en que se sitúan todas las tramas; ambientes

¹² R. EL SAFFAR, *Novel to Romance*, 16. Esta idea tiene su antecedente en J. Casaldueiro: «... el hombre que confía en sus propias fuerzas es tan absurdo...» (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 18).

¹³ F. PIERCE dice bien: «... the entire collection may be viewed as presenting problems and situations of choice and conflict» («Reality and Realism in the Exemplary Novels» 135).

¹⁴ Hemos ilustrado esta tesis también en las obras teatrales de Cervantes (*El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992).

¹⁵ Ver nota 10.

¹⁶ R. EL SAFFAR, *Novel to Romance*, 14.

¹⁷ W. C. ATKINSON, «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas ejemplares*, HR, XVI, 1948, 189-208.

¹⁸ Consideramos la visión de Torres Naharro de este problema en nuestro libro: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*. Santander, Sociedad M. Pelayo, 1977, vol. I; 1978, vol. II.

urbanos y rurales concretos, ubicables todavía; notorios acontecimientos y personajes históricos; instituciones, tradiciones, costumbres, quehaceres cotidianos, bien documentados; problemas políticos, sociales, económicos, religiosos, culturales, literarios; estado psicológico, espiritual, moral; actitudes convencionales, peculiares, colectivas e individuales, etc., todo vigente, palpitante en la vida cotidiana de ese mundo¹⁹ y todavía comprobable en la del presente, por la inmutabilidad parcial de la herencia y por ciertas inexorables consecuencias multiseculares, como nos enseñan, entre otros, abarcando perspectivas muy distintas, algunos escritores de «la generación de 98». Con toda esta materia de la realidad histórica se entreteje otra que es por completo «a fantasía, de cosa fantástica o fingida» (Torres Naharro, «Proemio»), lo que constituye un procedimiento literario característico de Cervantes, en todas sus obras, según lo explica él mismo en una ocasión: el «principal intento / ha sido mezclar verdades / con fabulosos inventos» (*El gallardo español*, 227), y con el que se propone crear una sensación de autenticidad, actualidad y relevancia al narrar aun los más extraños cuentos. Estos son «dignos de admiración» (*Los baños de Argel*, 301), de ser contados precisamente porque sus acontecimientos son extraordinarios y, a la vez, «verdaderos». Al entretejerse con lo histórico, también los «fabulosos inventos» adquieren, pues, cierta fisonomía histórica, pero las «verdades» que dan a la ficción «consistencia peculiar, historizándola», a su vez «se alteran, moviéndose en un espacio que por muy impregnado que esté de historia, no es ya histórico sino novelesco»²⁰. Como materia de arte, también las «verdades» históricas, sociales, autobiográficas, «vividas», etc., son, ante todo, poéticas. Este hecho no priva a las obras cervantinas de su valor como documento histórico, social; todo lo contrario. Filtrada por la poderosa imaginación poética, la materia histórica se nos revela en su aspecto más esencial y con relieve tan dramático que hace parecer exangües, borrosas las historias «objetivas» contemporáneas. Lo ha observado agudamente ya Baroja: «No se ha dado en Inglaterra un historiador que está a la altura de Shakespeare, ni en España otro que está a la altura de Cervantes, ni en Francia ninguno como Molière... Hay que pensar que la tendencia de los escritores a buscar el conocimiento de un país en la literatura, y no en la historia, es mucho más exacta, aunque parece lo contrario, que la de los políticos, que

¹⁹ E. RILEY, «His respect for the ascertainable truth of history is quite evident» (*Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford University Press, 1962, 88-93, 172-173).

²⁰ R. GULLÓN, «La historia como materia novelable», en B. Pérez Galdós: *el escritor y la crítica*, ed. D. Rogers. Madrid, Taurus, 1973, 404.

quieren hallar estos conocimientos en la historia y en la estadística»²¹. Es que el poeta nos comunica la verdad más íntima, universal, que intuye en la particular de la historia²². No es, pues, ni la abundancia de las «verdades» ni la exactitud de sus detalles lo que revela la intensidad de la búsqueda de la «verdad» y lo que determina el mayor o menor «realismo» de las *Novelas ejemplares*. En efecto, algunas de éstas, cuyas tramas son evidentemente «a fantasía», y en que hay sólo esporádicas y tenues alusiones a la realidad histórica o social concreta, revelan, al percibirse sus sutiles implicaciones irónicas, muy intensas preocupaciones con los problemas de la existencia cotidiana, por cierto no menos intensas que las que se expresan en algunas otras novelas donde la sátira y su blanco son más obvios. Sin embargo, será siempre oportuno recordar que si el tiempo, el espacio, la acción, los personajes, etc., aparecen, por una parte, circunscritos por una época y un ambiente geográfico, histórico, social concretos, por otra parte, trascienden lo particular, adquiriendo un sentido simbólico de la condición humana de aplicación universal²³. Crucial es, pues, sobre todo, la armónica fusión de las «verdades» con los «fabulosos inventos» —tejidos en las novelas cervantinas «con la misma clase de fibra: cambia el color, no la calidad del hilo»²⁴—, con que se logra una coherencia interna, artística²⁵, que, a su vez, se constituye en la metáfora fundamental de la obra. Creemos que es esta perfecta coherencia y mutua relación armónica de todos los elementos de la trama, de la caracterización, del lenguaje, de la estructura y modalidad narrativa, etc., lo que para Cervantes constituye, esencialmente, la verosimilitud literaria o el «realismo», conceptos de

²¹ «La literatura y la historia», en *Obras completas de Pío Baroja*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. V, 1100.

²² Para este problema es siempre esencial el libro de E. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel* y los libros de A. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton, 1970; *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton, 1982, entre otros trabajos suyos. Sorprende que los libros de Forcione, tan importantes para el estudio de Cervantes, todavía no se hayan traducido al español.

²³ Se desentiende a menudo de este hecho el tendencioso, «político» estudio de L. OSTERC, *La verdad sobre las novelas ejemplares*. México, Ediciones Gernika, 1985.

²⁴ R. Gullón, «La historia como materia novelable», 404.

²⁵ Interesantes observaciones sobre esta «coherencia» en P. CÓRDOBA MONTROYA, «Hacia una pragmática de la novela ejemplar», *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*. Universidad Complutense, ed. J. J. Bustos Tovar, Madrid, Le Mirail, 1983, 19-29.

tan diversas y contrarias interpretaciones en la crítica cervantina ²⁶.

Tampoco se puede fijar la fecha de composición por el orden en que aparecen las novelas en la colección. Este responde, con toda probabilidad, a un determinado propósito ideológico y literario ²⁷, que intentamos explicar más adelante. Por ahora, observemos que, independientemente de la fecha de composición de cada una de las novelas, en el momento de publicarlas a Cervantes todas le parecían excelentes, novedosas, de interés actual, dignas de salir al mundo: «Libro bueno...; doce cuentos, que [podrían]... ponerse al lado de los más pintados» («Dedicatoria», 771), y que justificaban por completo su reclamación de primacía: «soy el primero que he novelado en lengua castellana» («Prólogo», 770) ²⁸. Esta reclamación se ha explicado de muchas maneras, a través de los siglos, todas sólo parcialmente satisfactorias. ¿Qué quería decir, de veras, Cervantes con ella?

La *Galatea* demuestra que Cervantes se dedicó a escribir novelas poco después de volver del cautiverio, de seguro estimulado por el vívido recuerdo de los *novellieri*, que había leído durante su estancia en Italia. Novelas que «son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma», y que él asociaría —al menos, algunas de ellas—, esencialmente, con el género de la famosa *novella*. Puntualiza que «las muchas novelas» de otros escritores españoles «que andan impresas en ella [lengua castellana] todas son traducidas de lenguas extranjeras» (770). Dejando aparte la cuentística medieval española, de que Cervantes quizás sólo tuvo vago conocimiento, y que, de todos modos, consiste en un mero balbuceo del arte narrativo, aunque

²⁶ Sobre el problema de la verosimilitud, particularmente, los libros de E. RILEY y A. FORCINE (nota 22); el estudio citado en la nota anterior. Algunas consideraciones interesantes, pero muy cuestionables, en J. M. Díez TABOADA, «La estructura de las *Novelas ejemplares*», AC, XVIII, 1979-1980, 87-105. Para una visión muy diferente de la nuestra de la «inverosimilitud» cervantina ver: F. MARTÍNEZ BONATI, «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio*, vol. II, 1977, 32 y sigs.

²⁷ J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 52. No coincidimos, sin embargo, en la «idea» propuesta por Casaldueiro, que «dirigía a Cervantes, cuando ordenó las narraciones.»

²⁸ La posibilidad más prometedora de averiguar la fecha aproximada de composición sería, a nuestro juicio, el estilo lingüístico, literario de los textos en cuestión, aunque es cierto que Cervantes recondicionaría, modernizaría todas las composiciones viejas al redactarlas con las más recientes en las *Novelas ejemplares*. Ardua tarea investigativa, pues, pero no imposible para un oído muy afinado para las diferencias expresivas, de época, que, esperanzadamente, se revelarían de un modo u otro, pese a todos los retoques. Que sepamos, un detenido, intenso estudio de esta especie todavía no se ha emprendido.

a veces muy encantador, todas las novelas cortas españolas, hasta ahora conocidas e «impresas» antes de la *Galatea* (1585), son, en efecto, traducciones de obras italianas y clásicas o paráfrasis, imitaciones y elaboraciones, cual más cual menos extensa y fiel, de textos ajenos anteriores²⁹. Con toda probabilidad, Cervantes no hace excepción ni de la *Historia del Abencerraje* y de la hermosa *Jarifa* por el hecho principal de que ésta apareció como anécdota en la *Crónica del Infante don Fernando*³⁰ más bien que por ser una narración intercalada en otra, la *Diana* de Montemayor (1516)³¹. Desde este punto de vista de Cervantes, se justificaría su reclamación también desde la perspectiva de 1613, año de la publicación de sus *Novelas ejemplares*, pues las novelas interpoladas en *Guzmán de Alfarache* son versiones castellanas de novelas italianas y bizantinas³², evidentemente bien conocidas por él. Al lector iniciado resulta demasiado rigurosa, arbitraria esta actitud de Cervantes hacia esas novelitas de Alemán, que revelan un sentido radicalmente diferente del de sus fuentes; hacia la bellísima *Historia del Abencerraje* —escrita «with the feather of an Angel»³³—; e incluso hacia, por ejemplo, *La tragedia de Mirrha* de Villalón (1536), habilísima novelización de un episodio poético ovidiano³⁴. Sin embargo, Cervantes siempre tiene sus buenas razones para sus juicios literarios, como se demostrará más adelante, creemos, también en este caso.

Algunas otras novelas anteriores, traducidas, imitadas, hurtadas o no, de haberlas Cervantes conocido en absoluto, probablemente le habrían parecido descalificables como novelas cortas modernas —según el modelo que él mismo proponía con las suyas—, tanto por su endeble concepción literaria, sus tramas ingenuas, infantilmente sensacionalistas, como también por sus extrañas, inconsecuentes implicaciones filosóficas, morales, psicológicas, desentendidas de los más fundamentales supuestos humanos. Fácil es imaginar su reacción, por ejemplo, frente a ese cuento cuyo protagonista expone a toda su familia a las más

²⁹ Ver A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid, C. S. I. C., 1956, vol. I, 396-465. Para la cronología de la novela corta española ver J. M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*. Université de Montpellier, 1987, 15-16.

³⁰ J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1969, vol. I, 935.

³¹ Concede importancia a la segunda razón P. DUNN, «Las Novelas ejemplares». *Suma Cervantina*. London, Tamesis, 1973, 88.

³² D. McGrady, *Mateo Alemán*, New York, Twayne, 1968, 145-167.

³³ Por desgracia, no recordamos al autor de esta magnífica observación.

³⁴ Obviamente no coincidimos con la opinión tan negativa que J. J. KINCAID tiene de esta novela (*Cristóbal de Villalón*. New York, Twayne, 1973).

atroces y gratuitas pruebas, para averiguar la lealtad de su esposa, y en que al fin todos quedan «de placer cuasi perdido el sentido..., con sobrado gozo», al revelárseles aquél sólo como «curioso probador». Y sin dejar esas humillantes, inhumanas pruebas ningún efecto adverso en sus espíritus, «vivieron después de esto marido y mujer largos años, con mucha paz y concordia»³⁵. Con el ser humano no se pueden hacer pruebas como si fuese de metal, «que manifiesten los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro» (*Quijote*, 1176), sin que haya graves consecuencias en la personalidad y en la vida de la víctima como también del victimario. ¿No escribiría Cervantes *El curioso impertinente* precisamente para ofrecer una contestación verosímil, ¡moderna!, a tan ingenuas, burdas nociones sobre la condición humana, bastante frecuentes en la novelística patria y extranjera de aquella época? Y para dar otro ejemplo, considérese el probable sinsabor de Cervantes, creador de la humanamente tan compleja y conmovedora separación de Zoraida de su padre (*Quijote*), con ese cuento en que una Soldana «se llegó cerca del bordo y poniendo las manos aferradas en el de estotra barca [en que huyen su hija, “la bella Aja”, y su enamorado], para saltar en ella», y el enamorado, ¡animado por Aja!, «la cortó los dedos y cuanto había arrimado a la barca y así se hizo apartar por fuerza»³⁶. Añádanse a tan craso tratamiento de los afectos psicológicos y morales las intervenciones sobrenaturales, fantásticas, que, a menudo, determinan por completo el desarrollo y el desenlace de la acción —la novela corta cervantina se desentiende de raíz hasta de lo milagroso cristiano, según se aprecia en *La fuerza de la sangre*—, y se tendrá una descripción esencial de gran parte de las novelas cortas anteriores, cuya principal aspiración queda muy bien explicada por uno de sus autores: «las novelas principalmente sirven para henchir con ellas el tiempo ocioso»³⁷. Por su parte, Cervantes ofrece sus *Novelas ejemplares* al lector, no como diversión frívola, ¡a falta de otra cosa!, para «henchir el tiempo ocioso», sino para que, durante las horas de recreación..., «el afligido espíritu descanse», se entretenga «sin daño del alma ni del cuerpo» y se aproveche con esos « ejer-

³⁵ J. TIMONEDA, *El Patrañuelo* (1507). Madrid, Espasa Calpe, 1990, «Patraña segunda», 61-76. Es sugerente que Cervantes recuerde a Timoneda como «impresor de Rueda» (*Viaje del Parnaso; Baños de Argel*), pero no como novelista.

³⁶ L. GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1942; *Novela del gran Soldán con los amores de la linda Aja y el Príncipe de Nápoles*, 122-140. Ver nuestros estudios sobre «El cuento del Cautivo» del *Quijote* (de próxima publicación en *Angélica*, otoño 1994) y sobre el *Curioso impertinente* (de próxima publicación en *Acta Neophilologica*, 1994).

³⁷ L. GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español*, 141.

cicios honestos y agradables» (770). Diferencia radical de conciencia artística y moral con que Cervantes dignifica su quehacer literario. Cuando más, la concepción artística de la novelística española anterior debía parecerle a Cervantes como un intento imitativo de ciertas pautas ya muy trilladas de la cuentística europea y oriental, más bien rutinario, sin genuina inspiración ni savia vital. En tales consideraciones críticas de la novelística española anterior, en general, se basa su afirmación confiada, orgullosa, categórica: «yo he abierto en mis novelas un camino por do la lengua castellana puede mostrar con propiedad un desatino» (*El viaje del Parnaso*, 81). «Desatino», que es la ficción literaria³⁸, compuesta de «verdades y fabulosos inventos», que representa, metafóricamente, una significativa experiencia existencial, a base de verosímiles móviles humanos, articulada con «propiedad», inteligencia, «industria», es decir, con total y clara conciencia artística; «desatino», pues, «digno de admiración», «digno de ser contado», tanto por ser extraordinario como por ser «verdadero»³⁹ y, claro está, por ser representado con refinada maestría novelística. En el *Coloquio de los perros*, Cipión observa: «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 cuenten sin preámbulo 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» (999). Cabe advertir que esta novela es la representación literaria, escrita, de una conversación, oral, y que por lo tanto Cervantes —suponiendo que su perspectiva se identifica con la del «perro»— se refiere sólo a los varios modos de poder comunicarse los cuentos con «gracia», ¡oralmente! Es muy dudoso que con esa observación —aplicable, en parte, también al teatro, pues en el tablado unos buenos actores a menudo saben «hacer algo de nonada»—⁴⁰, Cervantes se refiera también a la obra literaria, es decir, que conciba ésta como dotada de «gracia», aunque sin una inteligente, ingeniosa concepción artística y elegancia estilística o, por otra parte, sin sustancia temática o ideológica⁴¹. Para él, el «contenido» y la

³⁸ A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, I, 393-394.

³⁹ E. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel*, 88-93.

⁴⁰ Sería buen ejemplo de esto la «Commedia dell'Arte».

⁴¹ No tienen en cuenta esta referencia (86-90) específica a la comunicación oral, J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Revista de Occidente, 1960, 89; E. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel*, 154; E. SORDO, «Realidad y ficción de las Novelas ejemplares», *Cuadernos de literatura*, 3, 1948, 283;

«forma» se funden, por fundamental, inexorable ley poética, lográndose obras acabadas en los casos de perfecta armonía y obras defectuosas en los casos contrarios. Todas las obras cervantinas son pruebas contundentes de estas nociones literarias ⁴².

Con el propósito de destacar lo novedoso, característico, distintivo de las *Novelas ejemplares* se han sugerido ya muchas y muy diversas clasificaciones ⁴³, algunas de las cuales es necesario calibrar brevemente aquí.

De acuerdo con nuestras consideraciones anteriores sobre el concepto cervantino de la verosimilitud literaria, se sobreentiende que nos resulte impropia la distinción de las novelas como «realistas» o «idealistas» ⁴⁴. Los exponentes de tal clasificación se enfrentan con la tarea de deslindar precisa y convincentemente lo vivido, autobiográfico, observado, histórico... de lo imaginado, inventado, leído, literario..., lo cual resulta, en definitiva, imposible, claro está, según lo ilustran ya los términos incongruos, autocontradictorios, arbitrarios, dogmáticos, y los casi cómicos «compromisos» de las soluciones: novelas «de pura invención»; «de características realistas con notas picarescas»; «combinadas de realismo y de corte italiano»; de «predominante tono idealista»; «idealistas-realistas»; «de imitación italiana»; «de

L. OSTERC, *La verdad sobre las Novelas ejemplares*, 27. Al buscar apoyo para su interpretación en los versos de la *Galatea*: «que no está en la elegancia / y modo de decir el fundamento / y principal sustancia / del verdadero cuento, / que en la pura verdad tiene su asiento» (675), estos críticos se desentienden de que son expresados por un desesperado y frustrado personaje, y no por Cervantes. ¿Con qué licitud crítica se pueden identificar los dos? Sin embargo, hay casos, como en *Persiles* y *El amante liberal* en que las observaciones sobre la narración oral son aplicables también a la escrita. Análoga referencia a contenido y forma del cuento oral, en *Don Quijote*: «agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento» (1071). Ver también W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung*. Heidelberg, 1967, 106 y sigs.

⁴² Nos resulta interesante la opinión de TORRENTE BALLESTER sobre la obra literaria en general: «la elemental verdad estética» es que «el tema determina la técnica», pues, «la técnica no se justifica por sí misma, sino por las posibilidades expresivas que libera» (*Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1956).

⁴³ Ver D. DRAKE, *Cervantes' Novelas ejemplares: a Selective, Annotated Bibliography*. New York, Garland Publishing, Inc., 1981, «Introduction», IX-XIX; «Classifications of Novelas», 211; J. RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*. Madrid, Porrúa-Turanzas, 32 y sigs.; J. M. FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, *Novelas ejemplares. Rinconete y Cortadillo*. Tarragona, ed. Tarraco, 1984, 14-15, entre otros.

⁴⁴ Se han consultado las clasificaciones más notorias, antiguas y modernas, de Savj-Lopez, Pellicer, Arrieta, Navarrete, Apraiz, Orellana, Valbuena Prat, A. González de Amezúa y Mayo, Hurtado y Palencia, Casaldueiro, Rodríguez-Marín, Ortega y Gasset, Baquero Goyanes, González López, Pabst, Rodríguez-Luis, El Saffar, Dunn, Sobejano, Murillo y otros.

vida social»; «de idealismo y fantasía» que «alternan con la verosimilitud»; en que se «supera» el «realismo», etc. Clasificaciones meramente impresionistas, incomprensibles, insostenibles frente a las más básicas preguntas: ¿Cómo se define la «pura invención»?; las «notas picarescas» ¿son dicotómicas con las «características realistas»?; el «corte italiano» ¿excluye el «realismo»?; ¿cómo se averigua el «predominio» del «tono idealista»?; el «idealismo-realismo» ¿no constituiría inevitablemente un monstruoso hermafroditismo literario?; la «vida social» ¿no es quizá sólo una definición extraliteraria, desentendida de la creación poética?; en el «idealismo» y la «fantasía» ¿no puede haber «verosimilitud»?; ¿cómo precisamente «se supera el realismo»?; etc.

A nuestro juicio, reiteremos, las *Novelas ejemplares* son una combinación de «verdades y fabulosos inventos», en proporción variable en cada caso, sintetizados armónicamente en una nueva realidad que es la verdad poética, contenedora intrínseca, simultáneamente de la verdad, de la sabiduría humana. ¿Cabe quizá más «ideal» poesía, más poderoso y fidedigno «realismo» que esa perfecta síntesis, expresada en acabado arte literario?

Aplicando estas consideraciones fundamentales a ciertas clasificaciones más particulares, advertimos, ante todo, que sin importar cuáles novelas se agrupen entre las «serias», «sérieuses», «trágicas», «heroicas», etc., y cuáles entre las «jocosas», «cómicass», «humanísticas», «plaisantes», etc. —y es muy significativo el desacuerdo respecto a esto—, tal distinción resulta muy cuestionable. En todas ellas, los tonos y ritmos alacres alternan con los graves o sombríos, produciéndose una atmósfera fundamentalmente tragicómica o, cuando menos, nunca sólo jocosa, exenta de implicaciones serias, en suma, así como suele ocurrir en las demás obras cervantinas⁴⁵. Es muy sugerente que al estudiante, que lo aclama como «escritor alegre... regocijo de las Musas», Cervantes conteste muy indignado: «Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes; yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las Musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho vuesa merced». Cervantes queda después muy «mal dispuesto» (*Persiles* «Prólogo», 1528, 1529). En todo caso, aunque fuese acertada, tan vaga diferenciación no sería muy útil para señalar lo distintivo de las *Novelas ejemplares*.

A la misma conclusión llevan las clasificaciones a base de las tramas y de la materia episódica y descriptiva en general. Las

⁴⁵ A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. I, 278.

novelas «amatorias», por ejemplo⁴⁶, comparten tal designación con un vasto cuerpo de literatura anterior y contemporánea. Lo distintivo de Cervantes —aunque no exclusivo— sería la relación amorosa, matrimonial y, claro está, también el desamor, que se utilizan ya no sólo como interesante enredo novelístico, sino, ante todo, bajo la fecunda inspiración neoplatónica, como fundamental relación existencial que permite un examen de amplios aspectos de la condición y la conducta humanas; en suma, que trasciende la mera relación amorosa o matrimonial⁴⁷. Esto se evidencia de manera contundente y dramática, por ejemplo, en *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, en que una cínica trampa, en nombre del amor, se proyecta, con gran elaboración e intensidad, sobre la perenne condición «pícaro» del ser humano. En tales casos, la designación «amatoria» apenas atañe al problema principal novelizado; en efecto, al no percibirse su función metafórica, lo oculta o distorsiona por completo.

Como en el caso anterior, lo distintivo de las novelas designadas «de aventura» o «de acción» —también este término abarca numerosas obras de esa época— es que la aventura o la acción se utilizan principalmente en función del personaje, de su caracterización individual, ideológica, temperamental, anímica, psicológica, espiritual. Así, por ejemplo, los muchos arduos «trabajos» por tierra y mar de Ricaredo e Isabel de *La española inglesa* que son, en realidad, tan sólo el peligroso campo de prueba de su virtud, lealtad y fortaleza interior; o las muchas intrigas en que se enredan los personajes de *Las dos doncellas*, que, precisamente por tan frívolas y calculadas, revelan la irresponsabilidad y el egoísmo de sus perpetradores. En cada caso hay una diferencia de técnica y de intensidad en el desarrollo de los personajes y en el análisis de sus caracteres, lo cual depende, lógicamente, del problema individual, íntimo, tratado (así, en *El celoso extremeño* hay, comprensiblemente, más detenido análisis anímico que en otros casos, en que no hay problemas tan intensamente psicológicos), pero en todas las novelas, todas las «aventuras», todas las «acciones», siempre extraordinarias e interesantes, convergen, de un modo u otro, hacia la caracterización del personaje y la elucidación del problema existencial que personifica⁴⁸.

Y las mismas consideraciones son aplicables a las novelas

⁴⁶ Véase particularmente la clasificación de J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, 11-13.

⁴⁷ Lo ha sugerido ya P. DUNN, «Las novelas ejemplares», 92.

⁴⁸ En todas las *novelas ejemplares*, y no sólo en algunas, como piensa Ortega y Gasset, hay así también una «visión» de la vida.

designadas «de costumbres». Estas se incorporan en el texto como reflejo directo o muy sutil del modo de ser del personaje, individual o colectivo (*Rinconete y Cortadillo*). Nunca es el costumbrismo de Cervantes sólo pintoresco, «folklórico», sino, ante todo, satírico, preocupado con el aspecto moral de su mundo, equivalente al de Larra. Cabe advertir que su mirada crítica o satírica trasciende el vicio o defecto individual o social particular, para centrarse más bien en la debilidad y la maldad perennes de la condición humana en general. Con esta observación se desea calificar el «realismo» histórico, social, político, particularizado, que a veces se le atribuye a Cervantes⁴⁹. Por su característico, constante, fervoroso interés en el ser humano esencial, sus *Novelas ejemplares* pueden considerarse propiamente, sobre todo, como novelas «de carácter», del hombre⁵⁰, constituyéndose en una riquísima y variadísima galería de personajes «de carne y hueso», palpitantes, nunca meras abstracciones⁵¹, siempre extraordinarios por su modo de ser. El énfasis tan pronunciado, dignificador en el personaje, alto o humilde, y en su problemática existencial, excepcional o corriente, es uno de los rasgos más distintivo y más moderno de las *Novelas ejemplares*.

Es por la verdad poética y por la verdad humana, ínsitas, armonizadas en todas las novelas, por lo que Cervantes las proclama tan confiada y orgullosamente «ejemplares», ofreciéndose —quizá inspirado por un acto semejante de Erasmo respecto a sus *Coloquios*— hasta a mostrarle al lector «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí». No lo hace «por no alargar este sujeto», dice (770), pero, a diferencia de Erasmo, quien está preocupado, sobre todo, de justificar la utilidad didáctica de sus obras⁵², Cervantes, con toda probabilidad, deja de propósito al lector mismo el descubrimiento de esa «mesa de trucos» (770), de esos «laberintos», creados por un «ingenio... mayor que el de Dédalo», en palabras del encomiador F. Bermúdez Carbajal (771). «Trucos», «laberintos» que proporcionan deleite, entretenimiento, recreación al «afligido espíritu», despertando la «curiosidad», estimulando y exigiendo toda la inteligencia, erudición, imaginación y sensibilidad de que el lector es capaz para la búsqueda de la «sali-

⁴⁹ Ver nota 23.

⁵⁰ F. PIERCE, «... man in his social setting is the characterstic subject of the *Exemplary novels*» («Reality and Realism in the Exemplary Novels», 135).

⁵¹ G. HAINSWORTH, «... personnages qui ne sont guere que de faibles abstractions», (*Les Novelas Ejemplares de Cervantes en France au XVII siècle*. París, 1933, 16).

⁵² ERASMO (carta al lector), «De utilitate Colloquiorum» (1526).

da». ¿No consiste quizá precisamente en tales búsquedas el mayor placer y el mayor provecho de la lectura? ⁵³. En perspectiva moral, «trucos», «laberintos» de la maldad, de la debilidad y de la ignorancia humanas, por cuyos lóbregos pasillos están condenados a deambular confusos, perdidos, desesperados, los personajes —y con ellos el lector— si no se orientan por el lucero redentor de la razón, de la discreción, del sentido común, de la virtud, de la dignidad del alma, de la pureza espiritual, de la genuina bondad..., inspiradores de heroicos actos y nobles sacrificios, de honda compasión y solidaridad humanas, de verdadero sincero amor ⁵⁴. Por completo ajena a la banal moralina de púlpito, a los huecos convencionalismos religiosos, sociales, políticos, a los estrechos dogmatismos ideológicos, teológicos, prejudicialmente exclusivistas ⁵⁵, la ejemplaridad de todas las *Novelas ejemplares* cervantinas deriva, esencialmente, de la representación de «los problemas del corazón humano en sus conflictos íntimos», de sus desesperaciones y desfallecimientos, que llevan a la perdición, de sus triunfos y esperanzas de un mundo ideal ⁵⁶, siempre sugerido como posible, aun en las referencias a la más escabrosa, deprimente realidad, por lo menos implícita o irónicamente. Sólo al no percibirse esta amplia, profunda visión humanista, superadora de todas las pedanterías y petulancias parroquiales, se puede dudar en absoluto de la inspiradora ejemplaridad de las novelas cervantinas ⁵⁷.

La ejemplaridad moral es, pues, consustancial de la literaria y estética, en todas las *Novelas ejemplares*: «lo bello, lo bueno y lo verdadero» son «entidades idénticas» ⁵⁸ o, en bella expresión

⁵³ Ver las interesantes consideraciones de M. BAQUERO GOYANES, *Cervantes, Novelas ejemplares*. Madrid, Ed. Nacional, 1976, «Introducción», 19-26.

⁵⁴ Hemos estudiado tal «laberinto» en *El laberinto de amor*. (*El teatro de Cervantes*).

⁵⁵ Cabe incluir en esto también «el pecado original» en las interpretaciones de las *Novelas ejemplares* de J. CASALDUERO. El problema del «pecado original» se roza en varias novelas, pero nunca es esto crucial para el desarrollo de la acción o para el desenlace. A veces se sugiere como razón de una negativa, ingrata naturaleza humana, pero aun esto comúnmente desde la perspectiva particular de algún personaje. En *El coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera* y en *La fuerza de la sangre* —destacadas por Casaldueño con este respecto— no tiene parte alguna, a nuestro juicio.

⁵⁶ Evocamos aquí las observaciones de W. Faulkner sobre la misión del escritor (Discurso, *Premio Nobel*, 1950).

⁵⁷ Como es bien sabido, J. ORTEGA Y GASSET y A. CASTRO la enjuiciaron desde la perspectiva de una «heroica hipocresía» («La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1960). Nuestra lectura de las *Novelas ejemplares* no encuentra razón alguna para tal «hipocresía».

⁵⁸ E. SORDO, «Realidad y ficción de las *Novelas ejemplares*», 282.

de Emily Dickinson: «Beauty and Truth are one». Deleite y enseñanza que se nos imparten simultánea, conjuntamente, tanto al comprenderse la nobleza del pensamiento como al apreciarse su inteligente, ingeniosa articulación novelística: «... puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados» (*Quijote* 1177)⁵⁹. Una faceta fundamental de esta ejemplaridad —intuida esporádicamente por los críticos, pero no comprendida en su transcendental alcance— es el implícito y a veces muy explícito diálogo crítico que en todas las novelas se emprende con sus respectivos modelos literarios inspiradores, los cuales representan, conjuntamente, todos los tipos tradicionales de la narrativa española y europea⁶⁰. En esta radical confrontación con todos los postulados fundamentales de esos modelos, a menudo admirables en su particular contexto cultural, Cervantes los corrige, expurga, parodia, modifica, recondiciona y actualiza, para proponerlos, re combinados en una nueva entidad, a sus lectores, como novelas cortas modernas, ejemplares. «Vino nuevo en odres nuevos», aunque con la constante evocación de los viejos odres deshechos, en que también cabía a veces «buen vino», por lo cual Cervantes los utiliza de nuevo, reintegrándolos, en parte, en los nuevos. Respondiendo de modo directo a un determinado modelo literario, la estructura fundamental de cada *Novela ejemplar* es diferente de las de las demás. Es así que se producen las «doce maravillas»⁶¹ —cuya selección está determinada precisamente por esos modelos literarios: he aquí, creemos, la más lógica explicación de ella—, semejantes en su fundamental concepción poética, platónica, aristotélica, horaciana, y, a la vez, muy diferentes entre sí, cada una dotada de una excepcional naturaleza literaria. Doce perlas, de inconfundible, maravillosa belleza individual, ensartadas en inquebrantable, preciosa cadencia, con sabia pro-

⁵⁹ Son esenciales para el problema de la ejemplaridad E. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel*, 81-115; A. FORCIONE, *Cervantes and the Humanist Vision*, 3-30. Para una perspectiva totalmente escéptica de la ejemplaridad, ver A. A. SICROFF, «The Demise of Exemplarity in Cervantes' *Novelas ejemplares*», *Studies in Honor of J. H. Silverman*. Newark, ed. J. Ricapito, 1988.

⁶⁰ A. FORCIONE observa con perspicacia que las *Novelas ejemplares* «are just as subtle and, in a different way, just as original in their engagement with generic codes as is the great novel» (*Cervantes and the Humanist Vision*, 27).

⁶¹ Expresión de J. CASALDUERO (*Sentido y forma de las novelas ejemplares*, 24). K. L. SELIG: «hay tanta variedad de experiencia artística, tanta amplitud y diversidad de temas y técnicas en las doce novelas, que se puede estudiar la estructura y unidad artística de cada una de ellas» («Nuevas consideraciones sobre la temática y estructura de las *Novelas ejemplares*», *Beitrag zur romanischen Philologie*. Sonderheft, 1967, 45).

digiosa armonía. Precisamente por no apreciarse esta irreductible individualidad literaria de cada novela y, consecuentemente, por tratar de explicar todas las *Novelas ejemplares* por los postulados de un modelo tradicional más bien monolítico de la *novella* y del cuento, resultan de antemano extraviados, infructuosos, tales intentos exegéticos⁶², en que, de hecho, a veces se reconoce abiertamente una gran perplejidad frente a la extraña novedad: «Dos obras extrañas», dicen desconcertados unos críticos, refiriéndose a *El licenciado Vidriera* y al *Coloquio de los perros*⁶³; «apenas una novela», declara otro, hablando de *El licenciado Vidriera*⁶⁴.

Sin pretensión de ser definitivas, nuestras propias interpretaciones de la fascinante relación dialógica entre las *Novelas ejemplares* y sus modelos literarios inspiradores quizá ofrezcan también una base más sólida para una clasificación más precisa, coherente, lógica de estas extraordinarias creaciones cervantinas*.

* * *

⁶² Ver las consideraciones sobre los antecedentes novelísticos y la caracterización de la novela corta de Cervantes, de A. González de Amezcua y Mayo, Hainsworth, Baquero Goyanes, Avals-Arce, Pabst, Rodríguez-Luis, Fernández Gutiérrez, entre otros. L. A. MURILLO propone un acercamiento a base de las «estructuras narrativas», que nos parece muy interesante, pero sólo tentativo, por considerarse sólo algunas novelas. («Narrative Structures in the *Novelas Ejemplares*», *Cervantes*, 1988, 231-250.

⁶³ HURTADO J. y A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*. Madrid, 1921, 517.

⁶⁴ J. RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, 50.

* En las páginas siguientes se reproducen algunas consideraciones fundamentales, a menudo condensadas, de nuestros estudios publicados sobre las *Novelas ejemplares*:

1. «La gitanilla de Cervantes», *BBMP*, 1992, 89-142.
2. «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *AC*, 1989, 139-165.
3. «Rinconete y Cortadillo en busca de la picaresca», *Acta neophilológica*, 1992, 31-71.
4. «El *Amadís* cervantino (apuntes sobre *La española inglesa*)», *AC*, 1987-88, 469-483.
5. «Apostilla al *Amadís* cervantino», *AC*, 1989, 227-231.
6. «*El licenciado Vidriera*: la tragedia del intelectual íntegro», *La Torre*, 1992, 237-270.
7. «Demonios y mártires en *La fuerza de la sangre*», *Acta neophilológica*, 1990, 7-26.
8. «La tragedia de Carrizales, *El celoso estremo*», *Acta neophilológica*, 1991, 23-48.
9. «*La ilustre fregona*», *AC*, 1991, 21-43.
10. «*Las dos doncellas*: padres e hijos», *Acta neophilológica*, 1989, 23-37.
11. «*La señora Cornelia*: una excursión a la *novella italiana*», *BRAE*, 1991, 101-120.
12. «*El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*», *BBMP*, 1993, 1-70.

La gitanilla se suele relacionar con la literatura bizantina, sentimental, picaresca, caballeresca y, a veces, con mucha más razón, con la pastoril ⁶⁵, según ahora lo confirman también nuestras consideraciones de dos *Églogas* de Encina como fuente cervantina. A los requisitos específicos de la estructura novelística pastoril de *La gitanilla* se subordinan todos los elementos esporádicos de otros géneros novelísticos, así como esto ocurre en las novelas pastoriles tradicionales ⁶⁶. Cervantes declaró específicamente, repetidas veces, que contemplaba una *Segunda Parte* de *La Galatea* como una «enmienda» de la *Primera Parte*. ¿En qué sentido? En varias obras suyas hay declaraciones y alusiones reveladoras: Reparos críticos a lo maravilloso inverosímil en la *Diana* de Montemayor, clásico representante de la novela pastoril española; esporádicos episodios «pastoriles» de evidente propósito paródico, en ambas *Partes* del *Quijote* (1605, 1615); referencias satíricas a la ridícula idealización de la vida pastoril en la literatura, en *El coloquio de los perros*, en *La casa de los celos*; burla de las imitaciones insensatas de la literatura pastoril, en *El rufián viudo*, etc. Todo esto nos hace pensar que la «enmienda», es decir, la *Segunda Parte* de *La Galatea*, por virtud de la cual Cervantes esperaba merecerse «del todo» la «misericordia», el perdón de los lectores, por todos los errores y deficiencias de la *Primera Parte*, se concebiría, con toda probabilidad, como una radical confrontación crítica con todos los postulados fundamentales de los clásicos modelos literarios pastoriles. La *Segunda Parte* de *La Galatea* no se realizó, pero quizás se nos esté revelando, al menos en algunos de sus proyectados aspectos, en *La gitanilla*, con que, a nuestro juicio, Cervantes propone una novela corta ejemplar de tema y forma literarias pastoriles actualizadas, revitalizadas por una actitud crítica y una visión filosófica de la vida originales en su conjunto. Uno de sus propósitos literarios más importantes es resolver el anacrónico, endémico conflicto en los libros pastoriles, entre el mundo bucólico clásico y el moderno, burgués de las *novelle* italianas. He aquí sólo algunos de los aspectos importantes de *La gitanilla* que re-

⁶⁵ J. B. AVALLE-ARCE menciona varios tipos novelísticos, pero no el pastoril («*La gitanilla*», Cervantes, Fall 1981, pp. 13-14). Destacan la relación esporádica con lo pastoril, PIERCE, «*La gitanilla: A Tale of High Romance*», BHS, 54 (1977), 290-1; RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 126-7, entre otros.

⁶⁶ Es necesario recordar, en particular, que la novela pastoril española se sirve con frecuencia de la técnica narrativa bizantina, por lo cual no es lícito considerarla novela bizantina, como a veces se hace.

velan, genialmente metamorfoseados, la fuente pastoril literaria de que surgen:

En contraste con los típicos personajes de las novelas pastoriles, esos cultos, delicados, idealizados cortesanos, disfrazados de pastores de mansas ovejitas, quienes en «amenos prados verdes, espaciosa selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros, y cristalinas fuentes» (*El coloquio de los perros*, 1001) se pasan la vida en sentimentales, sutiles, conceptuosas conversaciones, elaborando con ellas toda una metafísica amorosa, los de *La gitanilla*, en más íntimo contacto con la naturaleza, son unos gitanos que trasnochan en incómodos adueros y áridos encinales, que van por los caminos polvorientos en mulas y asnos robados de pueblo en pueblo, en busca continua y afanosa del pan cotidiano. Sus preocupaciones son prácticas, materialistas, venales, por la supervivencia. Los problemas amorosos, que también los afligen a veces, los resuelven de manera «eficiente», radicalmente final, y no por interminables discreteos y sutilezas sentimentales e intelectuales. Estos gitanos corresponden más bien a los «rústicos», de tan esporádica y secundaria actuación en los libros pastoriles —significativa reversión— pero, de todos modos, también Preciosa y D. Juan (que con el paje-poeta y Carducha hacen recordar el característico cuadrángulo amoroso pastoril, aunque no sus artificiosas combinaciones y soluciones)⁶⁷ se acercan al amor de modo pragmático, en consideración de todas las implicaciones personales, económicas, sociales de su relación. Esta se reconoce involucrada inexorablemente en el total contexto de la sociedad, a diferencia de la insularidad absoluta, mítica, en que se sitúan los enamorados pastores literarios. El disfraz de D. Juan es imprescindible y práctico precisamente como protección frente a una sociedad incomprensiva de su problema amoroso, personal, y no un artificioso enigma literario para las adivinanzas entretenidas de agudos, ociosos cortesanos, personajes ficticios y lectores. El «disfraz» gitano de Preciosa le es impuesto por las circunstancias peculiares de su vida. Implícita en toda la obra es la sugerencia de que todo el mundo, particularmente el «alto», «refinado», lleva siempre el disfraz, pero no para mantener discretamente secretas ciertas nobles pasiones, como, supuestamente, esos pastores literarios, sino para ocultar hipócritamente las más viles intenciones e inclinaciones. Se trata, en suma, de un mundo de

⁶⁷ En las obras cervantinas hay triángulos y cuadrángulos amorosos de toda clase, pero nunca tan simétricos como, por ejemplo, éste de Gil Polo: A ama B, B ama C, C ama D, D ama A. Diferencia entre probable experiencia vital y fórmula literaria convencional.

continuos desdoblamientos y encubrimientos de la identidad naturales, lógicos; de muchas, mutuamente determinantes influencias sociales, de que nadie puede extraerse, refugiándose en idílicas zonas francas del ensueño amoroso. En la exaltación de la «natural» vida gitana de *La gitanilla* se aprecia (más allá de la parodia de la tópica nostalgia de pretéritas edades áureas de la literatura pastoril) la genial sugerencia satírica de que todo ese mundo oscila entre un deplorable mundo real y la ilusión de otro, que no lo es menos. En *La gitanilla* las soluciones al problema amoroso y humano responden a compelentes circunstancias existenciales de los personajes, a que se subordina la noción filosófica de la vida, animadora, tan discreta, de los sucesos; y no, como en las novelas pastoriles, de modo conveniente a las abstracciones filosóficas, formularias, predeterminadas, cuya personificación son precisamente los personajes, manipulados tan arbitrariamente por la sabia maga Felicia, «que con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades» (*El coloquio de los perros*, 1001). Al saber y poder mágicos con que estas entidades sobrenaturales armonizan las voluntades más contrarias y resuelven las situaciones más enredadas —lo cual contribuye en gran medida a la escasa consistencia humana de los pastores literarios—, se contrapone la vieja gitana, tan experimentada en la vida, tan sabihonda respecto a la naturaleza humana, con la revelación de su secreto que al fin reconcilia todos los deseos y resuelve el problema, poco antes aparentemente irresoluble. Lo «imposible» encuentra una salida verosímil por esta intervención, que, a su vez, ocurre por una lógica natural de todos los sucesos.

Los míticos gigantes, salvajes que por impulsos bestiales hacen violencia a las inocentes, «desamoradas ninfas» (a menudo, tales episodios desempeñan la función principal de complicar la trama pastoril, pues su relevancia temática o episódica es cuestionable o muy tenue) encuentran ingeniosa correspondencia en los salvajes gitanos que castigan tan brutalmente a sus esposas y amigas, acusadas de «ninfas»; hechos de crucial relevancia en las consideraciones de la relación amorosa y humana de *La gitanilla*.

El escenario, convencional desde la bucólica literaria clásica, de amenos prados verdes, mirtos, encinas, sauces umbrosos, corrientes, claras aguas cristalinas, rebaños de mansas ovejitas y colmenas de doradas abejas..., en suma, de una Naturaleza idílica, abundante, generosa, serena, sonriente, que no sólo sirve de apropiado fondo, sino que también se regocija con el enamorado y se conmueve y entristece por sus desengaños e infelicidades, pues

es reflejo fidedigno de la armonía del Universo en que aspiran a participar los enamorados, se traduce en una visión radicalmente diferente en *La gitanilla*: Truenos, rayos, aguaceros, hielos, nieves, insoportables calores y fríos..., amenazadores, peligrosos, incómodos, nada benévolos. Naturaleza que a veces puede coincidir con las preferencias humanas, pero no por cierta simpatía cósmica del Universo con los sentimientos amorosos del personaje, sino sólo por sus propias leyes atmosféricas, naturales. La Naturaleza, pese a todas las pretensiones neoplatónicas, es, por desgracia, por completo indiferente al hombre.

Se ha observado, con gran acierto, que *La gitanilla* «moves in a leisurely way recalling the slow progress of the pastoral novel»⁶⁸. Es el ritmo propio de toda obra literaria cuyo propósito principal es el análisis del sentimiento, del alma humana. Sin embargo, en contraste con cualquier novela pastoril anterior, *La gitanilla* se distingue por una acción mucho más novelesca, es decir, dinámica, fluida, continua, esencial, sorprendente, sin empalagos irrelevantes, interrupciones forzadas, complicaciones innecesarias. Con su agudo instinto narrativo, Cervantes evita todos esos elementos o zonas estáticas que causan la característica lentitud, morosidad y monotonía de las novelas pastoriles. Reduce, ante todo, las abundantes disquisiciones amorosas o «teorías de amor» que cada pastor gusta de elaborar, subordinándolas a la conducta con que, sobre todo, el personaje demuestra la sinceridad y la hondura de sus sentimientos. Toda la trama se convierte después en pruebas concretas, en la vida cotidiana, fidedignas reveladoras del sentimiento más fino y complejo. El cambio contribuye a la impresión de mayor naturalidad, sin que por ello se sacrifique el examen del amor íntimo.

Con el propósito de mantener la continuidad dinámica de la narración, Cervantes elimina también esos interminables cantos con que los pastores, infaliblemente, hacen su acto de presencia y, aparentemente, se pasan todo el tiempo: «todos [libros de pastores] trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo» (*El coloquio de los perros*, 1000). Todas las canciones en *La gitanilla* surgen, pues, naturalmente, de la situación. No sólo no se imponen a los oyentes, a toda costa y con cualquier pretexto, sino que hasta hay intentos de impedir su recitación como en el caso del soneto (787). En este detalle hay quizás un sutil reparo a la supuesta perenne disposición de los pastores de oír canciones y

⁶⁸ PIERCE, «La gitanilla: A Tale of High Romance», 288.

poemas, sin atención a otras posibles necesidades y deseos vitales.

Muchas canciones de los libros de pastores son de metros italianos, largos. En el *Quijote* Cervantes critica los que contiene *La Diana* de Montemayor: «que se le quite[n]...casi todos los versos mayores» (1053). Hay algunos endecasílabos cojos, de dura acentuación, imperfectos, no hay duda, pero la censura de Cervantes parece demasiado severa. Excepto si se tiene en cuenta el hecho de que Cervantes enjuicia este problema desde un punto de vista puramente novelístico. Estos «versos mayores» son una de las causas principales de la lentitud y morosidad narrativa de *La Diana*, pues crean, a menudo, zonas estáticas, pese a su incuestionable atractivo poético. Sin embargo, la novela pastoril se caracteriza, fundamentalmente, por su combinación de prosa y poesía, y estos mismos ingredientes debían así reintroducirse también en *La gitanilla*, que pretendía situarse en esa tradición literaria. ¡Ejemplarmente! Con su acostumbrada ingeniosidad, Cervantes hace que Preciosa entretenga por plazas y calles a corrillos de gente que quiere verla y oír sus romances, romancillos, redondillas y otros versos populares, de temas maravillosos, legendarios y actuales, llenos de color, música, donaire, drama, imágenes encantadoras (a veces precisamente por tan sencillas, ingenuas o equivocadas), movimiento variado, ritmos alegres. Cervantes quiere nacionalizar, españolizar cuanto más el libro pastoril⁶⁹, pero, claro está, tampoco puede faltar el verso mayor, pues constituye una de sus características fundamentales. Lo representa el endecasílabo del canto amebéo (798-9) y del soneto (787). Este, de prodigiosos efectos coloristas, musicales, rítmicos, onomatopéyicos —según lo percibió, ¡naturalmente!, ya Federico García Lorca—, se convierte en una representación movimentada, viva, actual de las gracias de Preciosa, cantante, música, bailadora. Toda la poesía de *La gitanilla* es parte intrínseca, dinámica, dramática de la narración.

«...y quédese en hora buena la prosa [de *La Diana*]...» (*D. Quijote* 1053). Y sería muy extraño que a Cervantes no le gustase la suave, lírica, armoniosa, rítmica, elegante prosa de Montemayor. A la misma vez, sin embargo, también debió de percibir su carácter a menudo demasiado académico, erudito, artificioso, frío, su sabor arcaico, por su apego tan reverente a la anquilosada retórica clásica. Particularmente esos solemnes, pomposos, y, a la postre, monótonos diálogos amorosos, ¡supuestamente expresión espontánea del enamorado!, le habrían pareci-

⁶⁹ En *La Diana* de Montemayor hay sólo dos romances, en la de Gil Polo, ninguno.

do, frecuentemente, rígidos parlamentos alternados, apropiados para un coloquio filosófico o alguna tragedia neosenequista del siglo XVI, pero ya no para el lector de principios del nuevo siglo, aunque éste seguía leyéndolos con gran interés ⁷⁰. (Esta, precisamente, sería una de las razones más importantes de Cervantes para escribir su nueva, ejemplar novela pastoril). Nuestras conjeturas acerca de la visión crítica cervantina de la prosa de los clásicos libros pastoriles se comprueban en la prosa misma de *La gitanilla*: tersa, esencial, pero, a la vez, matizada muy imaginativamente; sencilla, precisa, incisiva, y también salpicada de sutiles dobles sentidos, complejas ironías, finísimo humor (¿nos hace sonreír jamás un típico libro pastoril?); fluida, espontánea, coloquial (¿sería el ceceo de Preciosa, aunque sólo mencionado, un ingrediente intencionado como contraparte literaria de los lusitanismos y los valencianismos de las *Dianas*?) y, sin disonancia, exquisitamente lírica, poética; prosa siempre armónica, equilibrada, determinada, en sus variaciones, por el contexto temático y situacional; penetrante, intuitiva, individualizante, creadora eficaz, milagrosa de la ilusión de unos personajes de auténtico, fervoroso palpito vital.

Evidentemente, esos diálogos pastoriles con que se formula la filosofía amorosa neoplatónica tenían mucho interés intelectual para Cervantes, pero muy escasa debía parecerle su aplicabilidad a la vida cotidiana, su ejemplaridad, diríamos. Desde esta perspectiva, de seguro lo estimulaba mucho más la crítica social de las ambiciones y presunciones cortesanas y, en particular, la afirmación tan orgullosa del valor individual frente a las notorias reclamaciones de la sangre heredada en *La Diana* de Montemayor ⁷¹. Sin embargo, se trataba de declaraciones esporádicas, gritos intermitentes de protesta del autor mismo, sin clara relevancia para la estructuración temática o episódica de la novela. Quizás reflexionando sobre ese pastor que «en el campo se crió» y «en el campo apacentava su ganado», en afirmación digna contra el desdeñoso mundo cortesano ⁷², pero superando la noción «igualitaria» de Montemayor, también sospechosa de exclusivismo social, Cervantes vislumbró un personaje correspondiente actual, de significado mucho más radical, es decir, de representación humana universal. Haciendo protagonizar y triunfar el alma de un humilde —por su mera actuación, con independen-

⁷⁰ Sobre la popularidad de las *Dianas* ver el prólogo de F. LÓPEZ-ESTRADA, *Montemayor: La Diana*. Madrid, C.C., 1970, IX-CIII; y de R. FERRERES, *Gil Polo: Diana enamorada*. Madrid, C.C., 1962, XI-XLVII.

⁷¹ *La Diana*, ed. citada, 10, 170-171.

⁷² *Ibid.*

cia hasta del desenlace— sobre todos los prejuicios y todas las trabas sociales externas, Cervantes destruye las artificiosas, míticas jerarquías del mundo de los libros pastoriles y, mucho más importante, crea una obra extraordinaria, en cuanto a la belleza de su pensamiento, y, por la invención literaria con que lo expresa, única en su tiempo.

Hay hasta alusiones específicas al contraste intencionado entre Preciosa y las pastoras literarias: «O, ¿cómo crió tal pieza / el humilde Manzanares? / Por eso será famoso / al par del Tajo dorado» (778). Preciosa es hermosa, como las pastoras literarias (aunque su retrato incluye defectos físicos (802), impensables en Diana)⁷³; lo que la distingue netamente de todas aquéllas es su belleza interior, su discreción, su dignidad: ¡«mi alma... es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere!» (790)⁷⁴, dotes con que se enfrenta animosamente con todos los problemas, con que encauza prudente y noblemente su vida.

Cervantes se proponía escribir una parodia sistemática de los libros pastoriles: «de manera se me iba calentando la boca, que no parara hasta pintarte un libro entero de éstos que me tenían engañado: pero tiempo vendrá en que lo diga todo con mejores razones y con mejor discurso que ahora», y hasta hizo un esquema de lo que «pintaría»: una dama ociosa, insaciable lectora, ¡en voz alta!, de «muchos» libros pastoriles, creyente alucinada en la verdad absoluta de aquellas «cosas soñadas», deseosa, determinada de vivirlas ella también, personalmente, por lo cual se iría un día de su prosaico hogar al bosque, al encuentro de otros pastores y pastoras, «enamorados» como ella —a su enamorado ideal lo tendría ya perfectamente imaginado—, sentados en troncos de árboles, cantando «desde que [saliese] el sol en los brazos de la Aurora hasta que se [pusiese] en los de Tetis», conversando siempre de amor, propio y ajeno: «sin atender a sus amores ni a su ganado, se entraba en los cuidados ajenos», todos esperanzados de participar en la universal armonía amorosa, que, de faltar todos los demás resortes humanos, se realizaría por la intervención segura de «la sabia Felicia». Las experiencias de la nueva «pastora» al topar con la realidad se sugieren con igual claridad: las canciones de los verdaderos pastores no son «acordadas y bien compuestas, sino *un cata al lobo dó va, Juanita*, y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles

⁷³ Llamativa semejanza fónica: *La Diana: La gitana*.

⁷⁴ Con sus declaraciones y con su comportamiento Preciosa hace evocar de continuo la famosa exaltación del alma, de la dignidad humana, de *Pico della Mirandola* (*De hominis dignitate*). Creemos que una comparación detenida revelaría importantes correspondencias, aplicables a toda la obra cervantina.

o gaitas, sino al que [hace] el dar un cayado con otro...; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solos o juntos parece, no que cantan, sino que gritan o gruñen.» Pastores de pasmosa vulgaridad, nada enamorados y no entretenidos en deliciosas charlas amorosas, sino que «lo más del día se les pasa espulgándose o remedando sus abarcas». Ninguna «reliquia de aquella felicísima vida» pastoril literaria se encuentra entre esos Antones, Domingos, Pablos o Llorentes.... (*El coloquio de los perros*, 1000-1). El desenlace de todas las ilusiones de la nueva «pastora», su vuelta a la realidad, su confesión del terrible error..., todo esto parece inevitable y tan familiar al lector de Cervantes. Quizás ésta sería la *Segunda Parte de La Galatea*, de haberla Cervantes completado. *La gitanilla* parece ser una etapa preliminar —en que la intención correctiva es todavía sólo implícita, discreta—, pues representa, sobre todo, un intento, magníficamente realizado, de recreación y actualización del arte literario pastoril en forma de una novela corta.

* * *

La profunda influencia de las novelas bizantinas, particularmente de las de Heliodoro y Aquiles Tacio, es evidente en muchos importantes autores del Siglo de Oro: Montemayor, Gil Polo, Alemán, Lope, Quevedo, Calderón, novelistas cortesanos, etc. A éstos atraían los temas amorosos y aventurescos de aquéllas y, sobre todo, la técnica narrativa con que se relatan: «Otra de las cualidades más importantes que apreciaban nuestros clásicos en Heliodoro era la intriga y el interés creciente que despierta en los episodios. Nuestros novelistas le consideraban maestro en la sencillez... de su complicada trama, en la suspensión del ánimo en el relato, con frecuencia ameno y variado, en la dulzura del cuadro, en la unidad de acción dentro del cruce de historias... en la técnica heliodoriana de comenzar en *medias res* como ardid para que sea mejor leída su extensa obra»⁷⁵. Alonso López Pinciano hasta declara que «ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que Heliodoro», al proponer su novela *Teágenes y Cariclea* o *Etiópica* como modelo ideal para la nueva épica en prosa⁷⁶. Se ha observado bien que fue precisamente Cervantes quien supo realizar esta recomendación teórica en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), novela intensamente influida por

⁷⁵ A. MARTÍN GABRIEL, «Heliodoro y las novelas españolas», *Cuadernos de literatura*, 1950, 255.

⁷⁶ A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo. Madrid, 1953, III, 167.

la de Heliodoro⁷⁷. Sin embargo, la afición de Cervantes por las novelas bizantinas se evidencia ya al comienzo de su actividad literaria, anterior a la *Philosophia Antigua Poética*, la cual, en todo caso, tan sólo pudo servirle de importante estímulo adicional, pero no decisivo. Esta afirmación encuentra irrefutable prueba en los reparos críticos respecto a las novelas bizantinas que se expresan en el *Persiles*, indicados (no exhaustivamente) en nuestro estudio. A diferencia de otros autores contemporáneos, sin excluir a Pinciano, Cervantes vio con perspicacia que los ingeniosos recursos artísticos de las novelas bizantinas y de sus imitaciones modernas, cuya eficacia depende de su utilización moderada, discreta, inteligente, a menudo se desvirtuaban por un manejo erróneo, insensitivo, sensacionalista, en suma, abusivo. Esos agudos juicios críticos en el *Persiles* que alternan tan oportunamente con la imitación inteligente, reflejo de su simultánea honda admiración por la novela bizantina, constituyen, conjuntamente, el modelo más elaborado para la nueva novela bizantina española, de un modo muy reminiscente de la doble función de parodia y ejemplaridad que respecto a la literatura caballeresca se aprecia en el *Quijote*⁷⁸. Sin importar la fecha de su creación, *El amante liberal* se inscribe de manera por completo armoniosa en el concepto literario de Cervantes respecto a las novelas bizantinas, articulado en el *Persiles*, aunque circunscrito en la novela corta por el propósito de una imitación meramente purificadora, casi siempre resistente a la tentación de la censura respecto al modelo. *El amante liberal* se nos propone como una nueva novela corta bizantina, ejemplar en su tan significativo tema, en su iluminadora, ennoblecedora exploración de la condición humana y también, de modo muy importante, en su ingeniosa, sabia técnica narrativa. Ésta aun en las más acabadas muestras de la novelística bizantina clásica se utiliza casi exclusivamente en función del «tiempo de aventura» exterior. La caracterización del personaje está relegada a un lugar muy secundario que así casi siempre se nos presenta con flagrante falta de relieve individualizador. Por muchas y más extraordinarias que sean las experiencias padecidas, al fin su personalidad, salvo pocas excepciones, no aparece significativamente afectada por ellas.

⁷⁷ S. SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1962, 214.

⁷⁸ M. SINGLETON: «*Persiles* resulta tan terriblemente ajeno a *Don Quijote* que si algún otro hubiera firmado aquél con su nombre, no podría yo imaginar trabajo crítico más arduo que el de atribuirlo a Cervantes» («El misterio del *Persiles*», *Realidad*, julio-diciembre 1947, 240). Diríamos más bien que al menos la manera de expresar los juicios literarios en el *Persiles* es tan típicamente cervantina que aun si el lector no conociera al autor inevitablemente recordaría al del *Quijote*.

Importa casi sólo la acción rápida, dinámica, diversa, en suma la aventura exterior: «It may be inferred, and rightly, that the Greek Romances give to plot —the mere happening of things — a place much more important than they give to character»⁷⁹. Al adoptar la técnica narrativa bizantina, Cervantes la utiliza, asimismo, para un relato interesante de la acción novelística, pero, a la vez, también la convierte en instrumento ingenioso, eficaz, de la gradual revelación interior, del descubrimiento y conocimiento íntimo del personaje. En este proceso tan excepcional, nuevo, de la *anagnórisis* la técnica narrativa y la preocupación ideológica, moral se complementan y funden armoniosamente, constituyéndose en una simultánea ejemplaridad ética y estética.

Con referencia directa a *El amante liberal*, se ha declarado: «Ya no se debe hablar, con nomenclatura errónea, de novela bizantina, sino más bien, de novela de aventuras, para apuntar a la sustancial diferencia de conceptos rectores»⁸⁰. La impropiedad de clasificar como «bizantina» cualquier novela escrita en el Siglo de Oro es incuestionable, pero la nueva clasificación propuesta resulta aún más impropia, pues, por tan vaga, con ella podrían abarcarse tantos tipos novelísticos que al fin no quedaría definido distintamente ninguno. Ya J. Casaldueiro observó que «sin esfuerzo se puede ver ahora que *El amante liberal* no es una novela de aventuras marítimas y corsarios», pues, lo que en ella se representa, ante todo, es «la trayectoria de un desarrollo espiritual»⁸¹. Este aspecto fundamental distingue *El amante liberal* de las novelas bizantinas (término que abarca las novelas griegas de Heliodoro, Aquiles Tacio, etc., como también sus imitaciones medievales, propiamente «bizantinas»), que se caracterizan por «el tiempo de aventura», exterior, en expresión de Bajtin. También la notoria técnica narrativa de Heliodoro y Aquiles Tacio queda muy enmendada en la obra de Cervantes. Sin embargo, precisamente para que apreciemos lo radical de estas innovaciones, Cervantes se preocupa de recordarnos del modelo clásico, a la vez emulado y superado por él: «¡Se atreve a competir con Heliodoro!». Para referirnos a esta original naturaleza literaria del *Persiles* y de *El amante liberal* en que se sintetiza armónicamente la tradición y la innovación, la nueva novela o

⁷⁹ S. L. WOLFF, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, 137; F. A. TODD, *Some Ancient Novels*, 26; M. BAKHTINE [BAJTIN], *Esthétique et théorie du roman*. Paris, 1970, 255.

⁸⁰ J. B. AVALLE-ARCE, *Cervantes: Novelas ejemplares*. Madrid, Castalia, I, «Introducción», 30.

⁸¹ J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 78, 89.

novela corta bizantina española nos parece un término clasificador, aunque no por completo satisfactorio, pertinente y útil.

* * *

La «forma» de *Rinconete y Cortadillo* a menudo parece muy «desconcertante»⁸² a los lectores: «no es estrictamente una novela», observa un crítico, «es más bien un cuadro de costumbres asistido del diálogo como elemento novelístico»⁸³; para otro es una «novela... con la forma de marco», pero «incipiente..., no completamente destacada...; se termina la novela de Monipodio [al despedirse los cofrades], pero no *Rinconete y Cortadillo*...»⁸⁴. Casi todos los críticos consideran la obra sólo parcialmente novelística, por una razón u otra: «la novela picaresca se acaba, en realidad, cuando ha comenzado [el entremés]»⁸⁵; «se trata de una novela tan sólo en las primeras páginas [hasta la casa de Monipodio], pues lo que se intenta es presentar, como en un cuadro, a aquella gente con la cual va a convivir un protagonista (Rincón con su doble Cortado) apicarado»⁸⁶; «se trata del mundo de Monipodio y del hampa de Sevilla, y se deja dividir en dos partes..., y cada parte se puede dividir en escenas o cuadros más pequeños..., realistas, siempre acentuando lo pintoresco..., viñetas...; tiene un epílogo... que no tiene importancia para la estética de la novela»⁸⁷; «parece, en buena parte de su acción, haber sido concebida para la escena, en ser su estructura, más que novelesca, dramática, teatral»⁸⁸. Varios críticos analizan el texto, parcial o entero, como si fuese teatral, particularmente entremesil. Todas estas opiniones —representativas de la crítica en general sobre *Rinconete y Cortadillo*— radican en una evidente perplejidad frente al complejo problema de la unidad y del género literario de la obra: ¿Novela picaresca o serie de divertidas viñetas pintorescas? ¿Novela dentro de novela? ¿Novela o cuento dialogado? ¿Novela o teatro, entremés? ¿Novela parcialmente dramatizada o drama parcialmente novelizado? ¿Obra para

⁸² F. LÓPEZ ESTRADA, «Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*», *Lenguaje ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*, 61.

⁸³ A. G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, 106-7.

⁸⁴ J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 99, 110.

⁸⁵ J. L. VARELA, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», *Atlántida*, 1968, 444-5.

⁸⁶ J. RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, 192.

⁸⁷ K. L. SELIG, «Cervantes y su arte de la novela», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, 585.

⁸⁸ D. YNDURÁIN, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *BRAE*, 1966, 32.

el lector o para el público? ¿Todas estas cosas, combinadas de un modo excepcional en una obra de género, en realidad, indefinible? Cada tesis propuesta se sustenta en algunos buenos argumentos, pero ninguna de ellas nos resulta, en definitiva, suficientemente persuasiva. Aunque sin explicar de modo satisfactorio la relación de todas las «partes» en la obra, algunos críticos consideran a Rinconete y Cortadillo como su elemento unificador fundamental, según lo sugeriría ya el título que le dio Cervantes⁸⁹. Sólo desde esta perspectiva, también en nuestro juicio, es explicable la estructura, admirablemente lógica e ingeniosa, de *Rinconete y Cortadillo*, pero es crucial comprender que los dos mozos no son sólo «observadores» pasivos, «pacientes», durante su visita a la «cofradía» de Monipodio⁹⁰, pues de representar sólo tal parte, su función unificadora sería debilísima, desdeñable, cuestionable. Rinconete y Cortadillo están vitalmente interesados en todo lo que ven y oyen en la «cofradía», porque para ellos constituye el desengaño que destruye, paso a paso, sistemáticamente, la juvenil ilusión libresca que los ha hecho salir de casa, con incontenible espíritu aventurero, en búsqueda de excitantes experiencias picarescas, de diversión y juegos ingeniosos y astutos, cuyos límites podía imponer sólo la propia fantasía; ilusión que en las primeras aventuras parece justificarse por completo en la realidad. Cada trampa o truco que emprenden, y en que triunfan espléndidamente, es más ingeniosa y atrevida que la anterior. En Sevilla respiran, excitados, el aire libre de la «florida picardía», con que soñaban durante la lectura de *Guzmán de Alfarache*. Por un rato les parece que todo lo que están experimentando representa una realización gratificadora y completa de todos los mayores deleites picarescos exaltados en ese libro. Un primer desencanto con estas ilusiones librescas ocurre camino a la casa de Monipodio: «¿Y con sólo eso que hacen dicen esos señores [los cofrades]... que su vida es santa y buena?... Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente» (839). «Todo es malo», dice Rinconete,

⁸⁹ J. P. BUXÓ, «Estructura y lección de *Rinconete y Cortadillo*», *Lavori Ispanistici*, Firenze, 1970; M. E. SILBERMAN DE CYWINER, *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de dos siglos*. Universidad Nacional de Tucumán, 1981.

⁹⁰ Tal opinión se sigue manteniendo con cierta frecuencia: «... al entrar en el patio de Monipodio ... cambia todo. Rinconete y Cortadillo son espectadores...» (J. M. FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, *Novelas ejemplares: Rinconete y Cortadillo*, «Introducción», 46). Claro está, Rinconete y Cortadillo son también «espectadores», «observadores» —función crucial para el sentido de la obra—, pero, a la vez, son personajes centrales, dos «romeros», cuya Meca es precisamente la cofradía picaresca, aunque, al emprender su «romería», la imaginan muy diferente de la de Monipodio.

meditando sobre las costumbres de la «cofradía», lo que prueba no sólo que sabe distinguir entre el bien y el mal, sino también que su modo de leer *Guzmán de Alfarache* nunca le hizo percibir la maldad en las aventuras picarescas narradas. Evidentemente, la fantasía excitada le entumecía el sentido moral y el juicio racional. En la casa de Monipodio, Rinconete y Cortadillo «miraban... atentamente» (840) todo y a todos. Cervantes procura destacar que son siempre testigos de todo lo que allí ocurre o se dice: «como se habían quedado en el patio... pudieron oír toda la plática que pasó Monipodio con el caballero» (848). A veces, este propósito del autor es quizás hasta demasiado llamativo: «Serían los del almuerzo hasta catorce, y ninguno de ellos dejó de sacar su cuchillo de cachas amarillas, si no fue Rinconete, que sacó su media espada» (844)⁹¹. El desentono con la ilusión libresca se intensifica con cada nueva observación, hasta llegar los dos mozos a la plena comprensión de que lo que antes consideraban abierto al libre juego del ingenio y de la fantasía es, en efecto, una grotesca cárcel del espíritu y de la mente, en que la ignorancia y la maldad hacen caer al ingenuo, al imprudente o indiscreto con el cebo de una fácil, completa libertad. Rinconete y Cortadillo van descubriendo al verdadero mundo picaresco —la «cofradía» de Monipodio es su reflejo más gráfico y esencial, según ya se ha sugerido—, con gran curiosidad: «Rinconete, que de suyo era curioso..., preguntó a Monipodio...» (846); con fingida comprensión y admiración por ese modo de vida: «Todo me parece de perlas», y hasta con pretendido deseo de «ser de algún provecho a tan famosa cofradía» (846), de la cual, de hecho, ellos ya serían cabalmente dignos: «para todo tenemos ánimo, porque no somos tan ignorantes...» (842). Hasta en la usual pervertida lógica de los «cofrades» pretenden coincidir los dos mozos: «No, por mis grandes pecados», contesta Cortadillo, cuando Monipodio le pregunta si sabe alguna treta más de las que aquél acaba de enumerarle (842). Todo para llegar a comprender bien ese mundo. Con incredulidad, asombro, íntima diversión, burla e indignación, envueltos en irresistibles sarcasmos e ironías, reaccionan Rinconete y Cortadillo a todas las cosas absurdas que hacen, dicen y piensan Monipodio y sus cofrades: «Por cierto ... que es obra digna del altísimo y profundísimo ingenio ... que vuesa merced, señor Monipodio tiene ...; eso creo yo, muy bien [que] «nunca se inventó mejor género de música» [que el de la cofradía]; «Besáronle [los dos mozos] la mano [a Monipo-

⁹¹ A la vez, Cervantes recuerda que al principio de la novela dijo que uno de los mozos (Rinconete) traía «media espada» (834, 836).

dio] por la merced que se les hacía», etc. (841, 848, 850). ¡No podía esperarse menos de su «buen natural» y de su «muy buen entendimiento»! (851), que se identifica con una conciencia moral e intelectual que es también la del propio autor, según se comprueba por sus declaraciones explícitas al final y por varias esporádicas intervenciones irónicas en el texto: «Monipodio la recibió ... la cadena [pago de un crimen] con mucho contento y cortesía, porque era en extremo bien criado» (849) etc. Y con esta conciencia moral, intelectual, irónica, escéptica, burlona, de evidente función satírica y correctiva, se identifica inevitablemente también la del lector, cuando en él se presuponga el mismo «buen natural» y «muy buen entendimiento» que poseen el personaje y el autor. Las explícitas perspectivas críticas de éstos influyen mucho, claro está, pero, aun abstrayéndolas, el lector de dichas condiciones morales y mentales reaccionaría del mismo modo irónico, divertido e indignado a la vez, frente a lo absurdo de las creencias y la conducta de la «cofradía» de Monipodio. Se trata de una conciencia sólo implícita, de un lector moral y discreto, por lo cual el autor puede prever por completo sus pertinentes reacciones irónicas. Con estas consideraciones estamos describiendo, en efecto, también algunos rasgos fundamentales de la notoria técnica satírica de los *Coloquios* erasmianos⁹². Con toda intención, pues, nos inclinamos mucho a creer que precisamente en esa técnica se inspiró Cervantes para formular su visión satírica de los falsos, pervertidos valores cívicos, religiosos, políticos, económicos ... que practicaba tan inmoral e irracionalmente gran parte de su sociedad y, en particular, aquella clase cuya conducta debiera ser ejemplar para las demás. Ya los blancos escogidos para la sátira le sugerían a Cervantes una técnica ideal que con aquélla se asociaba del modo más natural. De todos modos, es inequívoca la forma de coloquio —y no sólo de diálogo, pues el número de interlocutores varía de continuo

⁹² La posible huella erasmiana en *Rinconete y Cortadillo* se ha considerado ya en varios estudios; últimamente en E. M. SILBERMAN DE CYWINER, *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de los siglos*, 65-72; pero todavía no con el detenimiento que sería necesario para descubrir las muchas sutilezas satíricas. Claro está, tampoco cumplen con tal proyecto, tan digno de emprenderse, nuestras consideraciones, con que aquí nos preocupa, sobre todo, destacar la típica perspectiva irónica de los *Coloquios* erasmianos y, en general, de la literatura satírica-moral de inspiración erasmiana. *Rinconete y Cortadillo* se situaría así también en esa ilustre tradición humanista de Vives y los hermanos Valdés. R. PREDMORE se refiere a varios aspectos de la ironía cervantina, que son típicamente erasmianos, aunque no menciona jamás a Erasmo («*Rinconete y Cortadillo: Realismo, carácter picaresco, alegría*», *Insula*, enero 1968, 17-18).

en las conversaciones— que tiene *Rinconete y Cortadillo*⁹³. La mayor parte del texto se diferencia de los *Coloquios* erasmianos sólo por el detalle de que en éstos las declaraciones, preguntas, comentarios, contestaciones, etc., siempre directas, van precedidos de los nombres de los que los hacen: «*Arnoldus*: Salve multum, Corneli, iam toto seculo desiderate. *Cornelius*: Salve et tu, sodalis exoptatissime. *Arnoldus*: Iam desperabamus reditum tuum ...Ubi tam diu peregrinatus es?»; mientras que en la novela cervantina se distingue a los interlocutores con las fórmulas usuales de «preguntó», «dijo» Fulano, «respondió», «replicó», «dijo» [para contestar, comentar, preguntar] Zutano: «¿Hay más hijo? —dijo Monipodio. Sí, otra —respondió Rinconete ...» (850). La forma del *Coloquio* se aprecia en otra gran parte de *Rinconete y Cortadillo*, aunque sólo por referencia indirecta de los personajes: «Dijéronme que iban en seguimiento de un ganadero ..., por ver si le podían dar un tiento ...» (843); «...después que te hubo castigado y brumado ¿no te hizo alguna caricia? ¿Cómo una? ...cien mil me hizo y diera un dedo de la mano porque me fuera con él a su posada ...» (845); «Vengo a decir a vuestras mercedes cómo agora topé en Gradass a Lobillo ..., y dícame que viene mejorado en su arte ... y que ...» (851); y, con mucha más frecuencia, como es natural, por mediación del autor: «cuando dijo al arriero que les había oído decir [nótese: diálogo dentro de diálogo] que los naipes que traían eran falsos, se pelaba las barbas y ...decía que era grandísima afrenta ...» (836); «Un muchacho asturiano, que fue a quien le hicieron la pregunta, respondió que el oficio era descansado y de que no se pagaba alcabala ...» (837); «y a una voz los confirmaron todos los presentes, que toda la plática habían estado escuchando, y pidieron a Monipodio que desde luego les concediese y permitiese gozar de las inmunidades de su cofradía ...» (842). Las referencias de los interlocutores a otros coloquios, en que participaron o entreuyeron en el pasado —coloquios dentro de coloquios, a veces reproducidos— constituyen otro recurso característico de los *Coloquios* erasmianos, con la función fundamental, consonante con la de la obra entera, de actualizar, dramatizar, hacer cuanto más candente el problema discutido. Y este es uno de los principales efectos que también Cervantes persigue y consigue espléndidamente con el acto del habla, de la conversación, en sus varias

⁹³ P. PÉREZ MINIK intuye finamente: «En los cuadros del antro de Monipodio aparece la gravedad del diálogo de los humanistas..., fluyente, animado y estremecido por un extraño devenir como una gota de mercurio» (*Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, 1957, 44).

formas, que se constituye, de hecho, en el alma de *Rinconete y Cortadillo*.

De habérselo propuesto, Cervantes habría podido escribir esta obra por completo de acuerdo con el modelo del coloquio erasmiano, según lo demuestra, particular, no únicamente, su *Coloquio de los perros*. Se podría contestar que no lo hizo, porque quiso escribir una novela, pero cabría también preguntarse por qué incorporó en esta novela una parte tan preponderante de elementos tradicionalmente no característicos y por cierto no esenciales en ella. A todas luces, al disponerse a escribir su sátira sobre todas esas lacras sociales, Cervantes decidió adoptar la forma del coloquio erasmiano, de demostrada eficacia desde su aparición, entre los lectores discretos de cualquier cultura; pero, nunca satisfecho por completo con lo recibido, por excelente que esto fuese, consideró oportuno complementar las ya grandes ventajas del instrumento erasmiano con algunas del arte novelístico por excelencia; sobre todo, hacer funcionar la técnica novelística en todos aquellos casos en que la del coloquio se revela menos eficaz o apropiada. Así, además de servir para la introducción, aparición, salida y, en general, para los movimientos y gestos físicos de los personajes («salió en esto un arriero ...» 836; «volvió Rincón, y halló en el mismo puesto a Cortado ...», 837; «y sin más detenerse, saltaron delante de las mulas ...» 836), con que usualmente se indica la transición de un episodio a otro, de un cambio de escena y de personajes y una nueva oportunidad para la conversación; la técnica novelística se aprovecha para describir y explicar las apariencias, los vestidos, la condición física de los personajes: «dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios ...»; «Maniferro ... porque traía una mano de hierro ...» (843); para revelar motivaciones, emociones, sentimientos, pensamientos íntimos, etc., que el personaje no puede, no quiere o no tiene ocasión de expresar verbalmente: «No les pareció mal ... la relación del asturianillo, ni les descontentó el oficio, por parecerles que venía como de molde ...» (837); «¡Y cómo que ha cometido sacrilegio! —dijo a esto al adolorido estudiante» (838); «pusieron los ojos de través en Rincón y Cortado, a modo de que los extrañaban y no conocían» (840); «todo lo cual fue poner más fuego a la cólera de Monipodio y dar ocasión a que toda la junta se alborotase» (843); para indicar los ambientes de la acción: «En la venta del Molinillo ...» (834); «entró en una casa no muy buena ...» (840); para describir situaciones y circunstancias: «era tiempo de cargazón de la flota ...» (836); y tretas, cuya ingeniosidad puede ser apreciada sólo por la descripción de fugaces

gestos y ademanes exteriores, en suma, de prestidigitación: «Cortado le alcanzó en la de Gradas ..., estábale mirando Cortado a la cara ..., el sacristán le miraba de la misma manera ..., sutilmente le sacó el pañuelo de la faltriquera ...» (838); para la descripción de fiestas, banquetes, músicas, comidas, objetos materiales (840, 844, 847); y, de modo importante, para las ocasionales observaciones humorísticas o irónicas del autor: «los naipes, limpios de polvo y paja, mas no de grasa y malicia» (836); «De común consentimiento aprobaron todos la hidalguía de los dos modernos» (843); y para su comentario final: «Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento ...», con que sanciona la decisión del personaje de renunciar a ese modo de vida⁹⁴. Con este respecto, observemos que esto se sugiere sólo como realizable en un futuro indefinido, con lo cual se produce la sensación de un final «abierto», así como lo es el de todo proyecto humano, sujeto a las vicisitudes del tiempo, de las experiencias y circunstancias de la vida cotidiana. Se expresa con ello, simultáneamente, el deseo y la incertidumbre que acompañan todo ideal cultivado por una mente prudente, discreta, sabia, particularmente cuando de reformas morales se trata. Finales «abiertos» de tal implicación se observan asimismo en los *Coloquios* erasmianos, como únicos justificados, verosímiles remates de las «aberturas» abismales entre la creencia y conducta ideales, deseables, y las practicadas corrientemente en la realidad, cuya gravedad empiezan a poner de relieve los personajes desde su primer encuentro, que, de hecho, constituye un característico modo de comenzarse los *Coloquios*. Estamos aludiendo a los rasgos paralelos en *Rinconete y Cortadillo*, claro está, radicados principalmente en una fundamental afinidad de pensamiento de sus autores.

Observemos también que en las interlocuciones mismas dominan a veces los recursos narrativos para recrear los sucesos y las experiencias individuales, convirtiéndolos en vívidos relatos, anécdotas, auténticos cuentos, como, por ejemplo, las «autobiografías» de Rinconete y Cortadillo, los amores desastrados de la Cariharta, etc.⁹⁵. Recursos novelísticos que también Erasmo,

⁹⁴ La percepción de lo «no novelístico» se demuestra de manera reveladora en todos esos estudios que buscan lo teatral en *Rinconete y Cortadillo*.

⁹⁵ Como lo señala A. G. DE AMEZÚA Y MAYO, explicando que, también por ello, *Rinconete y Cortadillo* es un «cuadro de costumbres» más bien que «estrictamente una novela» (*Cervantes, creador de la novela corta española* 104-6). Desde nuestra perspectiva, se trata de un nuevo, originalísimo tipo de novela, en que unos satíricos «cuadros de costumbres» se hacen absolutamente consubstanciales de todos los demás elementos.

significativamente, utilizó con frecuencia y con gran virtuosidad en sus *Coloquios*. Todas estas intervenciones novelísticas, que se han indicado sólo de un modo muy general, sin intento de analizar sus muchas finísimas modalidades (perspectivas, estados de conciencia, tonos, etc.) —dignos de un detallado estudio—, reverberan de múltiples modos en los diálogos y coloquios de *Rinconete y Cortadillo*, produciéndose una extraordinaria, mutua fecundación. En *Rinconete y Cortadillo* Cervantes noveliza el coloquio erasmiano con aguda, «moderna» conciencia de la naturaleza permeable de la novela ⁹⁶.

Rinconete y Cortadillo representa también una advertencia a los lectores ingenuos respecto al engañoso atractivo de las aventuras de *Guzmán de Alfarache* y a la ambigüedad o nebulosidad moral de su representación novelística. Nos parece muy improbable que Cervantes, lector sabio, perspicaz, no considerase *Guzmán de Alfarache* como una extraordinaria obra literaria y que, como era característico de su finísimo sentido crítico, simultáneamente no encontrase en ella aspectos censurables o, cuando menos, mejorables. Así, por ejemplo, esas frecuentes, extensas reflexiones morales que resultan tan morosas, tediosas —Aleman mismo lo reconoce a veces: «larga digresión y enojosa»—, y, así, en definitiva, contraproducentes tanto desde el punto de vista literario como también, muy irónicamente, desde el punto de vista moral. Especialmente para los jóvenes, quienes, por eso, se concentrarían preferentemente en la narración dinámica, variada, a menudo entretenida de las andanzas y las aventuras en el aspecto más externo, saltándose todo lo que daba indicios de sermoneo. Sugestivamente, hubo ediciones de *Guzmán de Alfarache* purgadas de sus moralizaciones, lo que refuerza nuestra tesis. En definitiva, como se muestra también en el *Quijote*, la responsabilidad de una impropia lectura es del lector, pero a ella induce con mayor probabilidad un libro mal formado, ineficaz en la comunicación de su mensaje, su explícito propósito: «no es para que me imites a mí...», como *Guzmán de Alfarache* debió de parecerle a Cervantes. *Rinconete y Cortadillo* habría así podido concebirse como novela principalmente para la diversión de los jóvenes que encontrarían en ella también un antídoto para la fiebre picaresca, ese antídoto que Aleman no supo proporcionar, si es que deseó proporcionarlo de veras.

* * *

⁹⁶ Muchos lectores han percibido los *Coloquios* de Erasmo como dramas o novelas incipientes que, como tales, contribuyeron de modo importante al desarrollo de estos géneros. Ver G. SAINTSBURY, *The Earlier Renaissance*. Edinburgh, 1923, 81-84; y nuestro libro, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, en que mostramos el impacto de esa influencia erasmiana.

El hecho, entre otros, de que en el *Quijote* se proponga un examen previo de los libros de caballerías «que se compusiesen», y «no para la reimpresión de los ya publicados», revela la convicción de Cervantes de que este tipo de literatura tenía «valor como útil recreación», como también el deseo de estimular su «revitalización»⁹⁷. Este se especifica en la descripción de los elementos que un «buen entendimiento» podría utilizar en el característicamente «largo y espacioso campo» de los libros de caballerías, «por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma» (1251). A veces se opina que Cervantes mismo realizó sus recomendaciones en el *Persiles*⁹⁸. Es cierto que éstas son aplicables a varios tipos novelísticos, pero al formularlas Cervantes pensaba en un nuevo libro de caballerías depurado de todos los notorios defectos y debilidades de los viejos, actualizado en sus temas y asuntos, revitalizado en sus preocupaciones, pero siempre identificable, en sus características fundamentales, específicamente como libro de caballerías. El *Persiles* se sirve de ciertos elementos de la literatura caballerescas, pero su inspiración principal es la novela bizantina, según declaración explícita del propio Cervantes: «libro que se atreve a competir con Heliodoro». Ni el lector contemporáneo de Cervantes ni el actual reconocería, excepto en esporádicos aspectos y detalles, la ascendencia del *Persiles* en el *Amadís*⁹⁹. Por otra parte, *La casa de los celos* se nutre exclusivamente de aventuras caballerescas, pero por parecer éstas, a menudo, por completo disparatadas, no se sabe de qué modo explicar esta «anomalía», tan «contradictoria» al propósito paródico del *Quijote* y, consecuentemente, a ese tan «razonable» programa de revitalización. Cervantes se inspiró en la materia caballerescas del muy admirado *Orlando innamorato*, porque en ella adivinó extraordinarias posibilidades para la dramatización del conflicto interior, de los notorios «pensamientos escondidos», en su propia obra, logrando crear con ella, en efecto, un auténtico drama psicológico. *La casa de los celos* demuestra así la convicción cervantina de que los asuntos caballerescos, subordinados a un específico fin ideológico, filosófico y estético, tienen licitud literaria, artística, como cualquier otra materia, pero, por su función peculiar en la obra, en definitiva, ni justifican que ésta se clasifique como caballe-

⁹⁷ G. B. PALACÍN IGLESIAS, *En torno al Quijote*. Madrid, Leira, 1965, 248.

⁹⁸ J. B. AVALLE-ARCE, «Persiles y Segismunda», *Suma cervantina*. London, Tamesis, 1973, 201-203.

⁹⁹ De hecho, el *Persiles* es a la vez imitación y crítica de las novelas bizantinas. Ver nuestro estudio: «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta neophilologica*, 1970, 49-64.

resca¹⁰⁰. El *Bernardo* «es el verdadero libro de caballerías de Cervantes» declara un estudioso¹⁰¹, pero los argumentos aducidos a favor de esta tesis, a base de un texto hipotético, se demuestran en extremo especulativos. El propósito correctivo respecto a los defectuosos libros de caballerías, estimulado por la aspiración de crear uno nuevo, ejemplar, se revela de manera clara, según nosotros, en *El gallardo español*. Sus pronunciados recursos novelísticos sugieren que pudo escribirse originalmente en prosa, pero es aún más probable que Cervantes decidiera utilizar aquéllos, experimentalmente, con la intención de hacer cuanto más dinámica su obra teatral. Esta pieza se escribiría así, entre otras razones, con propósito ejemplar respecto al teatro de temas caballerescos, vigente, popular todavía a fines del siglo XVI y principios del siguiente¹⁰². Sin embargo, al hablar del apetecido «largo y espacioso campo», Cervantes pensaba evidentemente, sobre todo, en una obra narrativa. Esta parece ser *La española inglesa*. Por su historia amorosa, con aventuras por tierra y mar, separaciones, encuentros inesperados, anagnórisis, peligros y dificultades continuas, reunión feliz de los amantes, etc., se suele clasificar como novela de corte bizantino¹⁰³. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el *Persiles*, en *La española inglesa* los característicos elementos de la novela bizantina, incluyendo la notoria técnica narrativa, además de ser muy esporádicos y débiles¹⁰⁴, se subordinan a una concepción y estructura novelística que se identifica más bien con la característica de los libros de caballerías. A este propósito conviene recordar que al menos desde *El libro del caballero Cifar* lo bizantino a menudo se inmiscuye de algún modo y en dimensiones variables en la literatura caballeresca, llegando a ser así casi una de sus facetas convencionales.

En la trama, en los personajes e incluso en el estilo de *La española inglesa* —significativamente, una de las más extensas novelas ejemplares—, no importa si escrita antes o después de 1605¹⁰⁵, se reincorporan elementos característicos de la literatu-

¹⁰⁰ Ver nuestro estudio sobre esta comedia en *El teatro de Cervantes*.

¹⁰¹ D. EISENBERG, «El *Bernardo* de Cervantes fue su libro de caballerías», *Anales cervantinos*, 1983, 105-117.

¹⁰² Nota 100. Estudio sobre *El gallardo español*.

¹⁰³ RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 51. Hay unanimidad crítica sobre esta clasificación de la novela.

¹⁰⁴ Sólo al fin de la novela, al relatar Ricaredo sus experiencias, supliendo o corrigiendo la información anterior que de él se tenía, se utiliza la típica técnica narrativa bizantina (65-70).

¹⁰⁵ «Sería muy propio del sentido de humor de Cervantes y de su ingenio irónico, el proponer como futuro modelo literario, por boca del canónigo, una

ra caballeresca tradicional, constituyéndose, significativa e ingeniosamente innovados, en un libro de caballerías moderno, de interés actual y de propósito ideológico y literario ejemplar. Aunque en esta empresa, a la vez admirativa e implícitamente correctiva, Cervantes tuvo en cuenta la literatura caballeresca en general, el *Amadís de Gaula* se afirma claramente como su principal modelo inspirador para la articulación de la trama de amor y aventuras y para la caracterización de los protagonistas.

Del alineamiento bien meditado de buenos y malos que se aprecia en *La española inglesa* se deriva la sutil pero clara implicación de que el genuino sentimiento cristiano, la decencia y la bondad humanas no son inherentes a ninguna afiliación religiosa particular y que, por otra parte, son posibles en cualquiera de ellas o aun fuera de ellas¹⁰⁶. Esta noción que se identifica ya con el humanismo cristiano del siglo XVI (Erasmus, Vives, etc.), fervoroso, asiduo promulgador de la paz y la concordia entre los pueblos cristianos, envueltos en continuas guerras fratricidas, se mantiene viva en Cervantes, quien considera urgente expresarla de nuevo, propagarla cuanto más en su propio tiempo, en su propio mundo, víctima perenne de deplorables sectarismos religiosos, nacionalistas, raciales, olvidados de la palabra de Cristo o indiferentes a ella. Con el matrimonio del inglés Ricaredo y la española Isabela dramatiza su fervorosa aspiración a la unión fraterna de todos los pueblos¹⁰⁷. En *La española inglesa*, el nuevo libro de caballerías de Cervantes, en forma ejemplar de novela corta, el heroico caballero andante es así toda persona de sentimientos nobles, de buena voluntad, dispuesta a la búsqueda ardua, continua y bella del más sublime Grial, que es el amor entre toda la gente. En la novela se aprecia una «expresión ver-

obra que ya tenía escrita» (J. B. AVALLE-ARCE, «Persiles y Segismunda», *Suma cervantina*, 203). En el texto hay varias contradicciones en la cronología de los sucesos, que complican mucho el problema de la fecha de la composición de la obra (Ver J. RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, I, 30-33) —aliquando bonus dormitat Homerus—, pero no afectan la consistencia esencial, poética de la obra. De aún menor importancia son otras inconsistencias, como el situar el ataque traicionero de Arnesto «en Francia» (59) y después en Aguapendente, un lugar entre Roma y Florencia (66). Quizás pueda explicarse esta discrepancia por el escaso conocimiento geográfico del criado o por una defectuosa comunicación, pero es más bien improbable, porque el autor no da ningún indicio de tal problemática en esta situación.

¹⁰⁶ En *La gran sultana* hay un ateo «muy buen cristiano». (Ver nuestro libro *El teatro de Cervantes*).

¹⁰⁷ J. CASALDUERO ve en la obra sólo una apelación a los «católicos tibios de Inglaterra» para «regresar a un catolicismo sin mancha» (*Sentido y forma de las novelas ejemplares*, 131). Por otra parte, intuye el «irenismo» de la obra A. SOONS, «Three Novelas ejemplares of Cervantes», *Orbis litterarum*, 1971, 87-93.

bal de evocación lírica arrebatadora»¹⁰⁸ y de evocación épico-maravillosa que la emparenta sugestivamente con el *Amadís*. También el autor omnisciente, con muchas de sus fórmulas narrativas, hace evocar al del *Amadís*, pero Cervantes adopta tal postura autorial por querer ser portavoz directo, vigoroso de sus nobles ideas.

* * *

El licenciado Vidriera no se articula de acuerdo con el deseo del autor de ganarse «indulgencia ante la minoría noble-eclesiástica»¹⁰⁹, ni ante cualquier grupo particular, sino con la intención de dramatizar ¡para todos! el precario destino de la Verdad en el mundo y la extraordinaria condición anímica del que se atreve a proclamarla y defenderla, que a menudo se califica, ridiculiza o condena como imprudencia y locura. He aquí, a nuestro juicio, la faceta erasmiana de la «locura» de Vidriera, aparentemente todavía no bien apreciada. Esta lamentable, trágica implicación respecto a la sociedad humana provoca a la conciencia con un muy vejatorio cuestionamiento sobre el cultivo de los genuinos valores personales y sociales, constituyéndose en la ejemplaridad moral, filosófica de la obra. Esta ejemplaridad se expresa por medio de una forma o estructura novelística genialmente apropiada, es decir, asimismo ejemplar.

La actuación de Vidriera se sustenta, en gran parte, en la sabiduría tradicional, culta y popular, en forma de apotegmas, proverbios, refranes, sentencias, dichos, anécdotas, chistes... de explícito o implícito propósito iluminativo respecto a la condición humana y didáctico, correctivo respecto a la deseable conducta cotidiana. Con parte de esta sabiduría oralmente transmitida Tomás se familiariza ya en su niñez; durante sus años estudiantiles en Salamanca lee asiduamente la escrita, ya en colecciones particulares ya en textos de interés heterogéneo. De asiduo, serio oyente y lector de esta sabiduría se hace gradual, naturalmente, su transmisor hábil, dedicado, convencido del valor y de la importancia del mensaje. Su originalidad no consiste tanto en la invención de este mensaje como en la comprensión de su relevancia y en el fervor sincero con que lo comunica a los demás. Tomás representa a todos los autores, anónimos y notorios, de esta sabiduría, oral y escrita, y como Vidriera, en

¹⁰⁸ F. SÁNCHEZ CASTAÑER, «Un problema de estética novelística como comentario a *La española inglesa*, *Estudios dedicados a M. Pidal*, 1957, VII, 384.

¹⁰⁹ SEGUNDO SERRANO PONCELA, «*El licenciado Vidriera*», *Insula*, No. 179 (oct. de 1961).

particular, a todos los incomprensidos o mal apreciados en su seriedad y profundidad, festejados tan sólo por lo más «divertido», superficial de sus creaciones. Relación conflictiva entre el serio propósito del autor de enseñar deleitando y el grosero, insensato apetito por la diversión fácil, pasajera del destinatario, quien así banaliza tanto el pensamiento, la enseñanza como, inevitablemente, también el arte con que se expresa. Destinatario de torpe, frívola disposición anímica, predominante en todas las esferas sociales, según lo ilustran los muchos encuentros de Vidriera con los personajes representativos de toda la sociedad: plebeyos y aristócratas, analfabetos e «intelectuales», hombres y mujeres... Cada encuentro es un duelo entre la inteligencia-sabiduría y la necedad-ignorancia, constituyéndose toda la obra en un intenso drama novelizado de una inexorable abismal incomprensión. Esa sabiduría tradicional, oral y escrita, se introduce así en *El licenciado Vidriera* con un claro planteo de cruciales problemas filosóficos, morales y, a la vez, estéticos, atañaderos a la creación y comunicación artísticas; la ejemplaridad moral es consustancial de la literaria, como en todas las obras cervantinas.

Los *Coloquios* erasmianos se estructuran a menudo en base a una relación entre interlocutores inteligentes, sabios, virtuosos, y otros que no lo son, lo cual revelan precisamente por no poder apreciar bien las razones de aquéllos, y, claro está, por sus reacciones impropias, necias, ridículas. Se sugiere así otra muy probable inspiración para *El licenciado Vidriera*, drama de este tipo particular de incomprensión y originalísima demostración de la permeabilidad del género novelístico.

* * *

Sobre *La fuerza de la sangre* se han expresado muchas opiniones severamente condenatorias: «un fracaso»; falta de «buen gusto»; «it has no bearing on the business or meaning of life»; «it does not merit discussion», «unworthy of Cervantes' genius», etc.¹¹⁰. Para quienes han sostenido estas opiniones hay muchos graves defectos en la novela: estructura novelística muy ingenua; asunto inverosímil, lleno de increíbles coincidencias; desarrollo y desenlace «artificiosos» de la acción; personajes mal retratados, de psicología nada convincente («Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus persona-

¹¹⁰ W. ATKINSON, «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas ejemplares*», 191; F. PIERCE, «Reality and Realism in the *Exemplary Novels*», 136-141; M. DURÁN, *Cervantes*. New York, 1974, 71-2, etc.

jes»¹¹¹); moraleja extraña de la historia; ejemplaridad cuestionable de la obra, etc. Sin embargo, en varios estudios recientes se viene defendiendo esta novela, advirtiendo que «neither the plot nor the characters...are to be evaluated by realistic or naturalistic standards»¹¹²; que, en efecto, «Cervantes intended his novel to appear as unlikely in its events, psychological motivation and outcome as it does», porque su concepción del asunto es fundamentalmente poético-simbólica¹¹³. De allí que «the most obvious structural feature of the work» sea la «simetría», con que toda la materia, «anecdotes, characters, descriptions, themes, symbols», etc., se distribuye en dos partes en la obra, a base de la «caída» y la «restauración» del personaje¹¹⁴. Esta estructura paralelística, díptica, simétrica, antitética, cíclica, etc., en juicio de los críticos que así la caracterizan, es concebida de tal modo, al menos en parte, para reflejar poéticamente la intervención sobrenatural, «milagrosa», Divina, a que se atribuyen todas esas afortunadas coincidencias, la «restauración de la honra» de Leocadia y el feliz desenlace¹¹⁵. Al «Heaven's design» se atribuye asimismo el que Rodolfo no sólo no quede castigado por su crimen, sino que, sin contricción alguna, sea premiado con el matrimonio con su virtuosa y bella víctima¹¹⁶. Otras veces, se acentúa la «industria», la iniciativa de los personajes mismos para el desenlace, que se considera feliz, pero sin descontar al «Designio divino», que así también en estos estudios¹¹⁷ —algunos de profunda erudición y gran perspicacia interpretativa—¹¹⁸ conduce a la formulación de esas perfectas simetrías, antítesis, etc.

Escéptico ante tales formulaciones simbólicas, alegóricas, místicas, religiosas, etc.; en tantos aspectos evidentemente vulnerables,

¹¹¹ J. B. AVALLE-ARCE, *Cervantes, Novelas ejemplares*, vol. III, Introducción, 27.

¹¹² R. EL SAFFAR, *Novel to Romance*, 128.

¹¹³ R. CALCRAFT, «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*» BHS, 1981, 197.

¹¹⁴ *Ibid.*, D. GITLITZ, «Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska, Lincoln, 1981, 114. Casi todos los críticos (G. Díaz-Plaja, J. Casaldueiro, R. Piluso, A. Soons, R. El Saffar, A. Forcione, y otros) reconocen tal estructura, esencialmente, en sus interpretaciones.

¹¹⁵ El estudio de Gitlitz (nota 114) deja, en cambio, la impresión de que es la fascinación de Cervantes con la simetría renacentista lo que, sobre todo, determina la estructura de la novela.

¹¹⁶ R. CALCRAFT, «Structure, Symbol and Meaning in *La fuerza de la sangre*», 203.

¹¹⁷ R. EL SAFFAR, *Novel to Romance*, 134 y sig.; A. FORCIONE, «Cervantes' Secularized Miracle, *La fuerza de la sangre*» en su *Cervantes and the Humanist Vision*.

¹¹⁸ De particular importancia es el de A. Forcione, en que se examinan las «deflexiones» racionalistas de Cervantes respecto a la literatura milagrosa, reveladoras de la naturaleza compleja de la novela.

nuestro estudio propone otra posible lectura, mucho más sencilla, de *La fuerza de la sangre*, revelándola como una representación por completo verosímil de una trágica experiencia personal y de sus causas, ciertas perversas tendencias individuales y ciertas preocupaciones y actitudes impropias, inmorales y absurdas de la sociedad contemporánea de Cervantes ¹¹⁹. ¿Es comprensible un desenlace genuinamente feliz y una ejemplaridad moral de la novela sin una expiación del crimen y ni siquiera un arrepentimiento sincero por parte del transgresor? Prescindiendo de la explicación del Perdón Divino, concedido aun sin ser solicitado —aceptable sólo como acto de fe del lector en la palabra del crítico— y de la del matrimonio, en sí, como enmienda por completo satisfactoria de la injusticia o hasta como premio extraordinario para la mujer agraviada —solución a menudo aplaudida por esa sociedad, pero discrepante de la ética consuetudinaria de Cervantes—, y prescindiendo también de la conveniente tesis de una supuesta caracterización defectuosa de los personajes, ¿no es quizás muy significativo precisamente el hecho de que no haya expiación ni arrepentimiento alguno en el desenlace? Pese a las manifestaciones de «alegría», de los personajes, tal conclusión, relacionada con el desarrollo anterior de los sucesos, no revela una estructura novelística simétrica en sus contrastes morales de «caída» y «redención», sino más bien lineal en su representación de una inexorable perpetuación de la injusticia o, cuando menos, de una total abstracción de la moralidad, constituyéndose todo, con gran sutileza conceptual e irónica, en la ejemplaridad crítica, característicamente cervantina, de esta obra tan «realista», «histórica», nada frívola ni «idealizante» ¹²⁰.

Hay una «alegría universal» después de celebrarse el casamiento de Leocadia y Rodolfo, pues, según todas las circunstancias, tal solución es la única satisfactoria o posible para todos: Los padres de Leocadia ven «restaurada» la «honra» de la familia y «recuperada» la «dicha» de la hija; los padres de Rodolfo pueden ahora conside-

¹¹⁹ Al cuestionar las interpretaciones simbólicas, alegóricas de *La fuerza de la sangre*, no sugerimos en absoluto que la concepción simbólica o alegórica sea ajena a Cervantes. En nuestros propios estudios hemos mostrado algunas magníficas realizaciones cervantinas por lo simbólico (ver, por ejemplo, los estudios sobre *El laberinto de amor* y *El rufián dichoso*, en *El teatro de Cervantes*). *La fuerza de la sangre* tienta la interpretación simbólica, pero, en nuestro juicio, engañosamente.

¹²⁰ Así se clasifica tradicionalmente: J. RODRÍGUEZ LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, vol. I, 69. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, «No hay, pues, en *La fuerza de la sangre*, planteamiento de problemas de ningún género, moral, político o de conciencia, que pueda distraer al lector el tiempo de recrearse con ella; Cervantes, censor de su época, enmudece aquí», *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, 212.

rarse abuelos legítimos de Luisico, su único nieto conocido; Rodolfo gozará de una mujer hermosa que evidentemente excita de modo particular su sexualidad: de esto, sobre todo, serían evidencia «los muchos hijos y la ilustre descendencia» que dejó (899); un significado sugestivo de «la fuerza de la sangre» es, con toda probabilidad, precisamente la naturaleza lujuriosa de Rodolfo ¹²¹. Sí, también Leocadia se considera «venturosa» al fin, pues, como se ha observado bien, «she has done the best she could» ¹²², ¡consideradas bien las alternativas para toda su familia...! «Alegría» final, pues, que no responde a la mera conveniencia de un convencional desenlace feliz literario o teatral —Cervantes pensaría mucho en las comedias de la honra, al escribir esta novela—, sino a la total verisimilitud de tal «alegría» también en la realidad cotidiana, pues «en aquellos siglos... imperaba una gran indulgencia para estos delitos [como los de Rodolfo] siempre que viniese después, como reparador de la ofensa, el matrimonio religioso» ¹²³. «Indulgencia» no por el espíritu de contrición y de perdón y de confianza renovada, sino por inflexibles convenciones e imperativos sociales, intereses particulares, egoístas, y meras consideraciones prácticas del momento. Cervantes, para quien el genuino fin feliz siempre depende de una aspiración y manera incondicionalmente moral, justa para lograrlo, medita sobre esta «alegría universal», por conveniencia, necesidad, o fuerza desentendida de la brutalidad, la perversidad, la arrogancia, el egoísmo, las penosas disimulaciones, las absurdas preocupaciones..., en suma, de tanta inmoralidad e injusticia sin rectificación alguna, ni siquiera por un sencillo reconocimiento del error y un arrepentimiento sincero que quizás restaurarían la esperanza en el amor

¹²¹ ¿No es quizás justificado sospechar que es este obsesivo deseo lujurioso por la hermosísima Leocadia lo que hace a Rodolfo desentenderse del hecho de que se casó con una mujer «deshonrada», aunque lo fuese por él? Al hablar de la «celebration» de Cervantes, en *La gitanilla*, «of Christian marriage, family authority, and the state-family as all belonging to the order of perfected nature», Forcione explica: «If they [the passions] enslave man by overthrowing reason, overturning the proper hierarchy in the soul, and hence alienating man from his true nature, they are then, and only then, to be regarded as unnatural or antinatural» (*Cervantes and the Humanist Vision*, 162-3). Reconociendo la constancia de esta noción erasmiana en Cervantes, las pasiones por completo desenfrenadas de Rodolfo, que, de hecho, se constituyen en su usual modo de ser —lo cual quizá se manifieste y simbolice también en su «extraño» desvanecimiento— quedan así claramente condenadas como deplorable base del matrimonio. Otras consideraciones de Forcione sobre el matrimonio en *La gitanilla* (*Ibid.*, 156 y sigs) hacen ver asimismo que el matrimonio de Rodolfo y Leocadia es cuestionable y reprochable en todos los sentidos.

¹²² D. GITLITZ, «Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», 121.

¹²³ A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, 221.

y en una digna relación conyugal futura. ¿No sería por esta razón que deja «el contar» de tan precaria «alegría», sin sostén racional o moral alguno, «a otra pluma y a otro ingenio más delicado» que el suyo? Y correspondiendo a la ironía implícita en la total incongruencia moral de los sucesos y su desenlace, ¿no citaría Cervantes en sus palabras finales, con igual sugerencia irónica, también la declaración «por permisión del Cielo» (899), con que algunos de sus personajes atribuyen a Dios la buena ventura, «la medicina», pero también, resignados, «la llaga» (895), esas desgracias y sufrimientos que son debidos patentemente sólo a la maldad y a la injusticia humanas? ¹²⁴. Nuestra interpretación, en base a una ironía implícita —¡favorita arma literaria de Cervantes!— revela *La fuerza de la sangre* no sólo como una novela corta por completo coherente en su representación de una injusticia perpetuada, de dimensión personal y nacional —hay horrorosas tragedias incruentas y hasta con «alegrías»—, sino, en gran parte por esto mismo, de muy sutil concepción artística. Es en base a esta ironía que Leocadia se nos revela como «venturosa» mártir en su sociedad contemporánea, identificándose con el «venturoso martirio» de la legendaria Santa toledana. Algunas observaciones sobre los personajes cortesanos de *Las dos doncellas* son aplicables también a los de *La fuerza de la sangre* (ver páginas siguientes), pero esta obra representa un responso novelístico ejemplar, sobre todo, creemos, a los superficiales, frívolos presupuestos sobre el pundonor en la Comedia nueva. *La fuerza de la sangre* sería así una invitación a los novelistas contemporáneos a tratar el tema de modo más serio, moral, y verosímil, a que quizás respondió el mismo Lope con sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

* * *

¹²⁴ Sobre el matrimonio como «reparador de la ofensa», con lo cual Cervantes haría lógica toda la trama: F. RAUHUT, «Consideraciones sociológicas sobre *La gitanilla* y otras novelas cervantinas», AC, 1953, 151-8; T. PABÓN, «Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*», AC, 1977, 119-124; J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 161: «el pecado de la carne purificado y redimido por el sacramento del matrimonio», aun sin contrición alguna del ofensor. Sin embargo, tal explicación es por completo contradictoria al característico pensamiento humanista de Cervantes, según ya se ha dicho arriba. De poder demostrarse convincentemente, en base a la evidencia textual, que Rodolfo reacciona de dos modos diversos frente a la misma mujer: la primera vez por mero instinto animal y, después, por genuino sentimiento amoroso, atribuible a una maduración interior, a una capacidad adquirida de dominio espiritual sobre sus impulsos o a otra razón semejante, *La fuerza de la sangre* se revelaría como obra altamente ejemplar y de sutil hondura psicológica. Sin embargo, si tal es el propósito del autor, cabría concluir que no lo realiza bien ni por las situaciones concebidas ni por la caracterización de los personajes.

Al tratar el matrimonio desacorde de un viejo y una niña, «ni un sólo momento olvida Cervantes ese dogma del amor libremente correspondido», de acuerdo con el cual protege con su «pluma» a las mujeres «contra quienes se empeñan en forzarles la voluntad», y muestra que «el obstinado», o quien usa «la fuerza de la autoridad paterna» para realizar un casamiento desacorde, «perece en la demanda». Esta «justicia cervantina va implícita en la culpa, es inmanente». Cervantes «recibiría tales ideas de Italia, en el ambiente en el que se formaban los grandes pensadores del momento», entre los cuales, respecto a este problema particular, se destaca Castiglione, según Castro ¹²⁵. A nuestro juicio, aún más se destaca Bandello, tanto por la frecuencia como por la vehemencia, quizás incomparables en la literatura europea precervantina, con que en sus *novelle*, prólogos, cartas, etc., trata ese tema, siempre con censura categórica del hombre que «in età matura vuol fare l'innamorato», y de los padres «che una fanciulla danno ad un vecchio marito per moglie», por lo cual se merecen «le catene e i ceppi, la mannara e le croci». En efecto, Bandello siempre imparte castigo al transgresor, ya en forma de una muerte «post errorem» ya, con más frecuencia, de una estrepitosa burla, a la vez que el «peccato» de las desesperadas mujeres le parece, pese a su gravedad, «degno di compassione e perdono» ¹²⁶. Esta intención moral, ejemplar, no se contradice por el hecho de que la imprudencia del viejo «innamorato» se convierte a menudo en una ocasión para una complacida descripción de «la moresca trivigiana» y otros juegos venéreos, para una exaltada celebración de la apetencia sexual gratificada, porque, de acuerdo con las consabidas nociones renacentistas sobre la armonía natural, Bandello contempla el matrimonio también a través del prisma de la experiencia sexual: cuanto más «normal» y grata es ésta, tanto más probable es la convivencia armoniosa del matrimonio. La exuberancia sexual de la adúltera se representa así como testimonio gráfico de las insuficiencias del marido y de todas las privaciones sufridas en el matrimonio. Es indudable la complacencia con que Bandello inventa situaciones «escandalosas» y atroces escarnios al viejo inválido y celoso marido, pero esto refleja, entre otras razones, su preocupación de interesar y divertir a los lectores, su convicción de que la literatura, el arte, debe tener también una acentuada función recreativa. La «natura umana», declara, no debe ni puede «negoziare di continuo, e applicarsi a le contemplazioni de le scienze

¹²⁵ A. CASTRO, «Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*», *Papeles de Son Armadans*, 1968, 209.

¹²⁶ *Tutte le opere di M. Bandello*, 422, 57, 538.

nobilissime e star lungo tempo ne le speculazioni de le cose cosi naturali come celesti, senza talora pigliarsi alcuna remissione d'animo», por lo cual «non è...disdicevole a qualunque sorte d'uomini rimetter talora l'animo da le cose gravi ed inclinarsi a piacevoli giuochi per ricrearsi e dare aita e forza a la mente, a ciò che poi più vivacemente possa sotto entrare al peso degli affari, chi più e chi meno di cura e sollecitudine pieni, secondo le occorrenze». Por estas razones también, destaca Bandello, escribe él sus *novelle* ¹²⁷. Estas nociones sobre la función ética, ejemplar y, a la vez, recreativa de la literatura encuentran plena correspondencia en las de Cervantes, declaradas, muy significativamente, también en el «Prólogo al lector» de sus *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. 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 descansa. Para este objeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines» (770) ¹²⁸.

En la dedicatoria Bandello dice que escribió su *novella* 5, I, con el propósito de «dimostrare» que «quando una donna delibera ingannar il suo marito, che se egli avesse piu occhi che Argo, che a la fine ella stará di sopra e gliela appiccherà. Dimostra ancora che i mariti deveno ben trattar le mogli e non dar loro occasione di far male, non divenendo gelosi senza cagione, rarissime son quelle da'mariti ben trattate e tenute con onesta libertá, le quali non vivano como deveno far le donne che de l'onor loro sono desiderose» ¹²⁹.

Con la misma intención, nos dice Cervantes, escribió él su novela, el «suceso» del celoso Carrizales, «ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería..., ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre» (905, 919). Por mucho que se insista, con tan buenas razones, en la trascendencia del «suceso» cervantino, en el aspecto humano y artístico, conviene también tener en cuenta

¹²⁷ *Ibid.*, 64-65.

¹²⁸ Bandello y Cervantes coinciden en estas nociones sobre la función recreativa de la literatura para «el espíritu afligido», pero, claro está, no eran los únicos en pensar así en los siglos XVI y XVII (ver: E. L. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel*, 87).

¹²⁹ *Tutte le opere di M. Bandello*, 66.

que la declarada intención ejemplar queda realizada por completo, artísticamente; no se trata, pues, de una mera convención justificativa de la «utilidad» moral y cívica de la obra. Una perfecta concepción y realización artística de genuinas situaciones humanas, con implícita y a veces muy sutil ejemplaridad moral, caracteriza la novela en todas sus partes, en todos sus detalles, sin excluir ni los que tantas dudas y objeciones han provocado en muchos lectores.

Sería ridículo, en efecto, si la investigación de las fuentes literarias se emprendiese con la convicción de que al disponerse a escribir una obra suya, Cervantes, «falto de inventiva, pobre de inspiración, acude a unos manuscritos viejos, busca libritos rarísimos, saquea poemas italianos para hurtar de ellos, callada y alevosamente, argumentos, episodios, caracteres y pormenores, como si fuese incapaz de crearlos por sí mismo»¹³⁰. Cervantes acude a menudo a tales materiales, a veces mencionándolos, y otras veces no, pero, en cualquier caso, sin jamás pretender que sus obras son más originales de lo que son intrínsecamente. De sus vastas lecturas utiliza a menudo y sin vacilar esos elementos que le parecen interesantes, eficaces, apropiados, relevantes en el nuevo, original contexto literario que está creando, confiriéndole así también a ellos una función que antes no tenían, es decir, una esencial originalidad. Aunque de modo juguetón, la licitud y eficacia artísticas de tal práctica literaria se afirma en la *Adjunta al Parnaso*: «no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y lo encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco» (108). A menudo, precisamente la metamorfosis de «elementos» reconocidamente ajenos en las obras cervantinas brinda la más convincente prueba de su genial «invención», en que «excede a muchos» (*Viaje del Parnaso*, 81). Todas estas observaciones se ilustran también con las fuentes bandellianas mencionadas arriba y con la novela *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio que también proporcionó a Cervantes situaciones e incidentes que se reincorporan en *El celoso extremeño* significativamente modificados.

Cabe plantear una pregunta que, aparentemente, nunca se ha hecho en los estudios críticos; en la primera versión de la novela cervantina se dice: «no estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa a lo que creerse puede»¹³¹, lo cual se aduce

¹³⁰ A. G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. II, 241-2.

¹³¹ Utilizamos la edición de J. B. AVALLE-ARCE, en el vol. II de *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, 256.

como prueba indisputable, definitiva, de la indiscreción sexual de aquella. Sin embargo (y a riesgo de parecer ingenuos), ¿por qué se concluye, con tan absoluta certeza, que con aquella afirmación se alude al adulterio, específicamente al coito? ¿No podría haber quizás otra razón, natural, comprensible, por «no estar ya tan llorosa» Isabela «en los brazos de Loaysa», después de su angustiada resistencia inicial? Algunos cambios que se efectúan en la versión posterior de la novela, ¿no se deberían precisamente a la preocupación de eliminar toda ambigüedad con respecto a la inocencia de la mujer en cuanto al coito, porque así se concebiría ya en la primera versión al personaje en ese suceso?: «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal...». Sugerimos, en suma, que ambas versiones de la novela, pese a todas las diferencias, permiten una interpretación coherente, plausible, aceptándose la inocencia de la esposa en cuanto a la relación sexual con el amante¹³². Lejos de perjudicar la verosimilitud, tal desenlace responde a una comprensión muy honda de la complejidad psicológica, sentimental, femenina, humana, contribuyendo mucho al extraordinario valor moral y artístico de la obra.

Al considerarse «absurdamente inverosímil» que Leonora no se rinda sexualmente a Loaysa, de seguro se recuerda también la conducta de Lorenza de *El viejo celoso*, mujer distintamente bandelliana. En las *novelle* bandellianas, el viejo celoso y cornudo, sin saberlo, es un personaje patético, ridículo, sin ninguna calidad personal que le merezca nuestro respeto o siquiera nuestra compasión. La función de su joven esposa y de todos los otros personajes consiste casi exclusivamente en engañarle y convertirle en un hazmerreír. Por esto, principalmente, tales tramas bandellianas dejan la fuerte impresión de auténticas farsas, de comedias de golpe y porrazo, que, así, naturalmente, provocan, sobre todo, reacciones divertidas en el lector. Estos ingredientes

¹³² En la primera versión se llama «adúlteros» a Loaysa y a Isabela, y ésta se refiere al fin a «las malas obras que me habéis visto» (*Ibid.*, 258, 262), lo cual no invalida nuestra sugerencia, pues, como se clarifica en la versión posterior, aquellos son, de hecho, «adúlteros», aun sin cometer el coito, y Leonora (Isabela), pese a su ingenuidad, es así culpable de «malas obras». En suma, los cambios se deberían a la preocupación de aclarar la «inocencia» peculiar de Leonora (punto esencial para las implicaciones que Cervantes quiere derivar de esa situación), aunque en circunstancias dudosas tanto para Carrizales como para el lector mismo, ¡y he aquí precisamente un aspecto genial de la técnica narrativa de esta novela! También la referencia al «zeloso Vulcano» (*Ibid.*, 257), con que se nos hace penetrar en la mentalidad de Carrizales, quien, aun sin pruebas, se identifica de inmediato con el cornudo Dios, se omite de la versión posterior, probablemente por no resultar suficientemente distinguible la perspectiva del personaje de la del autor.

explican, en parte, la decisión de Cervantes de reincorporarlas en forma de un entremés: *El viejo celoso*. Esta deliciosa obrita siempre ha parecido tan inusual —«...s'il [Cervantes] n'est pas exceptionnel dans sa forme, la maniere est insolite dont il bafoue au profit d'une triomphante immoralité, certaines valeurs intouchables à l'époque»¹³³—, precisamente porque no se ha considerado que en ella Cervantes hace triunfar, con toda intención, no sólo el argumento, sino también el espíritu burlón y algo cínico de la *novella* de Bandello¹³⁴. Sin embargo, hasta en esta «escan-

Se han hecho algunas buenas sugerencias sobre las modificaciones estilísticas en la versión posterior respecto a la de Porras (M. Criado de Val; E. T. Aylward, pero ver nota 6; G. EDWARDS, «Los dos desenlaces de *El celoso extremeño*», *BBMP*, 1973, 281-91; A. F. Lambert, «The Two Versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: Ideology and Criticism», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1980, 219-31).

¹³³ R. MARRAST, *Cervantes dramaturge*, Paris, L'Arche, 1948, 25.

¹³⁴ De nuestro artículo, «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», (*Hispanófila*, 1967), reproducimos los paralelos episódicos más relevantes para este estudio:

Lorenza, casada con el viejo Cañizares, por disposición de los padres: «A la fe, diómele quien pudo; y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir» (*El viejo celoso*, 596). [~ Come sai, fui data per moglie ad Angravalle, ed io lo tolsi volentieri, anchor che io fossi fanciulla ed egli passase quaranta anni non pensando piu innanzi», 5, I, 69].

Lorenza se lamenta de la insuficiencia sexual de su viejo marido: «que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?» (*El viejo celoso*, 596) [~ E che diavol vuol che io mi faccia di tanti vestimenti quanti ho, e de le gioie e anella che da principio mi comperó...; mi fa far digiuni e vigilie, che in calendario alcuno non sono registrate», 5, I, 70].

La desesperación de Lorenza se agrava: «no me falta sino echarme una soga al cuello por salir de tan mala vida», también por los extremados celos de Cañizares, quien sabe que «no pasaría mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta» (597-8) [~ io mi truovo in tanto mal essere e così disperata, che io non so come io sia viva...; conoscendosi non le far il debito nel letto, [Angravalle] dubitò che ella altrove non si provedesse d'ortolani che il di lei giardino coltivassero», 5, I, 68-9].

La vecina Hortigosa consuela y aconseja: «Ande, mi señora doña Lorenza, no se queje tanto; que con una caldera vieja se compra otra nueva» (*El viejo celoso*, 596). [~ Isabella, la tercera: «a dirti il vero, mal anderebbe il fatto nostro, se noi ai freddi e rari abbracciamenti e carezze de'mariti ci contentassimo», 5, I, 71].

Lorenza vacila un poco: «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra... ¿y quién me asegurará a mí que no se sepa?» (*El viejo celoso*, 596) [~ io non vorrei venir a le mani di qualche sgherro che mi straziasse e mi facesse donna di volgo divenire, di modo che tutto il di fossi mostrata a dito..., che non anderà divulgando i casi nostri, ma del mio onore quella cura averà che si conviene», 5, I, 71].

Al percibir claramente la explotación de que fue hecha víctima por su juvenil inocencia, Lorenza convierte la desesperación, a momentos, en rencor y deseos de venganza: «no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la

dalosa zapateta»¹³⁵ —aparte la ingeniosa acción escénica; la sutil caracterización de los personajes, ya no títeres; el lenguaje chispeante con que dialogan, en suma, aparte su genial realización artística—, el espíritu comprensivo de Cervantes se sobrepone, a momentos, al muy poderoso estímulo burlesco del *novelliere* italiano. Lorenza, mujer distintivamente bandelliana en su comportamiento «libre», cínico y vengativo, es también, al principio, una joven algo insegura, desconcertada, preocupada por la gravedad de su contemplado adulterio, al cual se decide con vacilación: «o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas [relaciones con su amante]» (598), y no sin cierta comprensiva ternura por su viejo marido, reconociéndolo como víctima de sus propias obsesiones: «que Dios le dé salud a Cañizares» (597). No obstante su clara fisonomía de viejo celoso burlado bandelliano, Cañizares también nos sorprende en cierto momento, con esta confesión a su compadre: «apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo y persona que se hallase en mi cabecera y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte, cuando me enbistieron una turbamulta de trabajos y desasosiegos...; compañía quise, compañía hallé, pero Dios lo remedie por quien El es» (*El viejo celoso*, 537). Tan penosamente consciente de su enorme error, Cañizares nos refrena la carcajada, suscitando, en cambio, un sentimiento, aunque muy pasajero, de compasión. En el cómico personaje se vislumbra un

de a beber por más que la rehuse» (*El viejo celoso*, 600) [~ Guardami pure, marito, se sai, che questa notte che viene io voglio che... la tua nave passi per corneto», 5, I, 74], deseos que pronto realiza con el notorio adulterio, en presencia del marido, a quien, de hecho, describe, durante el acto, los deleites sexuales (*El viejo celoso*, 600), [5, I, 75].

Provocado, Cañizares interviene, pensando sorprender a su mujer en flagrante, pero la astuta Lorenza oculta al amante, y reprocha la «injustificada» suspicacia a aquél, de modo singularmente cínico y descarado: «entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho...; mirad como dio crédito a mis mentiras fundadas en materia de celos...; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certeza, de las mentiras verdades... ¡ay que se me arranca el alma! ¡Mirad con quien me casó mi suerte sino con el hombre más malicioso del mundo!» (*El viejo celoso*, 600-1) [~ Guarda bene per la camera... che tu t'inganni... Sono io forse divenuta una di quelle che stanno in chiazza e per prezzo danno lor stesse a chi ne vuole in preda? Io credo che per qualche sghiribizzo che in capo ti e nasciuto, hai a quest'ora condotto qui il signor mio padre... per far loro sì bello onore. Signori miei, voi, la mia sventura, a costui mi maritaste...» 5, I, 82-3].

Cañizares reconoce sus «injustificadas» sospechas, pero Lorenza, fingiéndose profundamente ofendida, se reconcilia sólo después de prometer aquél, sin darse cuenta de ello, no estorbar los futuros encuentros de los amantes: «pido... perdón... a la señora Hortigosa» (*El viejo celoso*, 601), [5, I, 87].

¹³⁵ A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, 242.

destello trágico. Es probable que precisamente al retratar a Cañizares y a Lorenza Cervantes reparase en la potencial complejidad íntima del celoso y de la casada infiel, que sólo podría revelarse bien en el espacio más amplio de una novela. Con más detenimiento y, sobre todo, con más hondura y comprensión se elaborarían las debilidades y falacias humanas de los personajes, que en el tradicional, estilizado triángulo amoroso suelen tratarse desde una perspectiva preferentemente burlesca y una visión más bien estrecha y rígida de la condición humana. Con gran acierto, F. Ayala lo llama, «héroe moderno..., héroe del fracaso» a Carrizales¹³⁶. Puntualicemos «héroe» trágico moderno, por su resistencia íntima a una completa anagnórisis y por su incapacidad consecuente para una verdadera catarsis. Consideradas todas las causas que conducen a tan triste destino, resulta incisivamente obvia la poderosa ejemplaridad moral, filosófica de *El celoso extremeño*. Esta novela se escribiría así también como responso crítico a esa tradición cómica, cínica, boccacesca, perpetuada por los *novellieri* italianos, europeos, contemporáneos de Cervantes. Consistiría en esto uno de sus más importantes propósitos ejemplares, tanto en el sentido filosófico, moral, como también en el novelístico, literario, artístico¹³⁷.

* * *

El motivo de la «transformación», que se articula con tan importantes implicaciones sociales y humanas, es también «a significant device for the structure of this novella»¹³⁸, *La ilustre fregona*. Es, en efecto, su recurso literario primordial: precisamente por medio de él se crea la acción tan varia y rápida, sin zonas estáticas; los continuos cambios de todo orden; el movimiento fluido, en múltiples direcciones, en distintos planos..., cuya complejidad, muy sugerentemente, se ha intentado representar ya muchas veces con toda clase de esquemas gráficos, y describir o definir con observaciones y expresiones críticas muy reveladoras en sí: «conjunciones y disyunciones [de varios elementos]...; movimiento entre dos términos...; sucesión de círculos concéntricos o de cuadrados insertos...; desplazamientos constantes...,

¹³⁶ F. AYALA, «El nuevo arte de hacer novelas», *La Torre*, 1958, 84.

¹³⁷ F. AYALA, «Nada más alejado del espíritu de Boccaccio y sus novelas italianas que la de *El celoso extremeño*», *Ibid.* Varios otros lectores, antes y después, han llegado a la misma conclusión. Ver, particularmente, A. FORCIONE, *Cervantes' Humanist Vision*, 31-92.

¹³⁸ K. L. SELIG, «The Metamorphosis of *La ilustre fregona*», *Filología y crítica hispánica*. Madrid, 1969, 116.

discontinuidad y confluencia...; organización secuencial de la intriga..., visión del mundo como multiplicidad...; varios niveles de enunciación engastados...; oposición de los personajes y de su trayectoria...; entramado de relaciones referenciales e intertextuales...; trayectoria lineal e inversa del relato...; espacios que se desdoblán..., etc.¹³⁹. Todas estas observaciones acertadas, perspicaces, y, esencialmente, consonantes con las añejas sobre la «errabundez y movilidad de los protagonistas», sobre sus «muchos caminos» como «un devenir, un movimiento hacia la consumación o una destrucción o una revelación», y su «espacio mítico como viaje», etc.¹⁴⁰, traducen, de manera precisa, aunque inconsciente, la metáfora más englobadora y poética del tema central de las *Metamorfosis* de Ovidio: «sed ut unda inpellitur unda / urgeturque prior veniente urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper»¹⁴¹. Buen conocedor de las obras ovidianas, según lo sugieren sus citas de éstas¹⁴², a Cervantes de seguro llamaría la atención una imagen tan esencial para el debido aprecio de las *Metamorfosis*, y ¡tan hermosa! para él, contemplador siempre fascinado de las olas del mar y de los ríos, y autor de muy felices referencias literarias a ellas.

¡La vida humana como olas en su incesante movimiento y mutuo empuje, en su inexorable curso hacia horizontes incógnitos, misteriosos! ¡Olas de dimensiones, fuerzas, formas, matices... variables a cada instante, siempre nuevas, y, a la vez, de algún modo, también siempre viejas; olas en un eterno hacerse, deshacerse, rehacerse, ¡transformarse, que es el de todo el Universo! Esta inspiradora metáfora, a que da cómoda cabida el muy amplio marco de la obra ovidiana, se reincorpora ¡tan atrevidamente! en el estrecho, restrictivo espacio de una novela corta, hecho en sí muy significativo, pero nada sorprendente, al tomarse en cuenta la característica inclinación innovadora de Cervantes. En efecto, *La ilustre fregona* parece responder, primordialmente,

¹³⁹ Los términos citados se encuentran en los estudios sobre *La ilustre fregona* de: A. M. MAESTRO, «Conjunciones y disyunciones en *La ilustre fregona*»; J. PAULINO, «El espacio narrativo en *La ilustre fregona*, cuatro cuartos y una cola»; M. DÉBAX, «Ser y parecer»; M. EZQUERRO, «Tres por dos son seis»; M. RAMOND, «Yo soy *La ilustre fregona* o la simbolización de un delirio»; C. CHAUCHADIS, «Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*»; J. ALSINA, «Algunos esquemas narrativos y semánticos en *La ilustre fregona*»; en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*.

¹⁴⁰ W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1978, 228; P. DUNN, «Las novelas ejemplares», *Suma cervantina*, 94.

¹⁴¹ Libro XV, versos 181-4.

¹⁴² Ver en la ed. de A. Valbuena Prat, 98, 577, 752, 882, 1033, 1036, 1348, etc.

al propósito de proponer tanto en lo ideológico (con su tema actualizado y tan significativo) como en lo literario (con la adaptación tan ingeniosa y original de la metáfora inspiradora) una posibilidad novelística de recrear temas clásicos, para provecho moral, cívico, y para deleite artístico del lector contemporáneo. En tal propósito ideal, ejemplar viene implícita la crítica de las muchas imitaciones y adaptaciones insensatas, temática y estéticamente, como lo ilustra también el primo ¡«humanista»! del *Quijote*, quien, entre otras obras estrambóticas, se propone componer también «*Metamorfosis* u *Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla, etc.» (1348); y, quizás, de las novelizaciones, en opinión de Cervantes, demasiado literales de los episodios ovidianos, como *La tragedia de Mirra* de Villalón.

Ofrecer una imagen precisa, pormenorizada, completa de todos los movimientos y aspectos de las olas de *La ilustre fregona* sería casi tan imposible como emprender tal tarea con las de un brioso río montañés. Se señalan así sólo algunas de ellas, con la intención principal de destacar el fenómeno y su ingeniosa realización artística, demostrando así también el error de pensar que esta novela esta «escrita sin plan»¹⁴³.

Como ola de súbito arrancada por invisibles fuerzas internas del seno de una masa de agua remolona, surcando briosa hacia una vorágine tragadora, Carriazo «se desgarr[a] de la casa de sus padres y se [va] por ese mundo adelante», entregándose alegremente a la ventura de los caminos abiertos, de las metas fascinantes por desconocidas, atraído irresistiblemente, a su tiempo, al babilónico torbellino de las almadras de Zahara. En uno de sus impetuosos movimientos arrastra tras su corriente otra ola, de flujo ya paralelo —Avendaño—, entremezclándose las dos de inmediato e impeliéndose mutuamente, «como burlando con alegres veras» (*El viaje del Parnaso*, 78)¹⁴⁴; «y ellos volvieron las riendas..., vistiéronse a lo payo... Puestos, pues, a la ligera... se pusieron en camino... contentos y alegres» (924). Empuje repentino, impetuoso de otra corriente —noticia de la belleza de Costanza—, áspero cambio de rumbo, hacia un efervescente torbellino, alrededor de cuyo centro imantado ya giran bulliciosas e impotentes muchas olas y olitas, a las cuales se une, igualmente

¹⁴³ RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad de las novelas de Cervantes*, 120. A menudo se opina que esta novela no tiene unidad, que tiene la acción dispersa, episodios, personajes, detalles irrelevantes, etc.

¹⁴⁴ Recordamos algunos versos de esta obra, referidos al mar, al río, al viaje, etc., pero, claro está, se podrían encontrar muchísimas otras referencias literarias de este tipo en otras obras cervantinas, en prosa y verso.

atraída, otra —Avendaño—, mientras una poderosa fuerza centrífuga se lleva la ola compañera —Carriazo— a entremezclarse con las aguas periféricas, en otra órbita tormentosa y convulsa: el mundo de aguadores, mozos de mulas, pícaros, fregonas. Brote violento en las aguas ya revueltas —aparición de los padres de Carriazo y Avendaño en la posada—: olas atávicas, siempre contenidas, en parte, también en las desprendidas, de curso propio. Entre las olas grandes, impetuosas, fragorosas, «presuntuosas, en visitar las nubes de continuo, y aun de tocar el cielo codiciosas» (*El viaje del Parnaso*, 77), las pequeñas, mansas, casi imperceptibles, a menudo impelidas «a tocar de la ribera los umbrales» (Ibid, 68): el ayo descartado, de quien ya «no dice nada el autor», después de ponerle «a caballo» para hacerle volver a Burgos (924); muy a menudo, de brevísimo recorrido visible, pero de un curso pasado o futuro sugerido o, a veces, de una meta final adivinable: «el dueño [del asno vendido a Carriazo] había ganado con él en menos tiempo de un año, después de haberse sustentado a él y al asno honradamente, dos pares de vestidos y más aquellos diez y seis ducados, con que pensaba volver a su tierra donde le tenían concertado un casamiento con una media parienta suya» (938). Poco después, al perder todo el dinero en el juego, se desbaratan todos estos bellos proyectos de felicidad: «se arrojó en el suelo y comenzó a darse de calabazadas por la tierra...» (939). El lector imagina la potencial tragedia de varias familias. Es el típico modo cervantino de contemplar aún a sus más transitorios, menudos personajes novelísticos en alguna significativa dimensión humana, aunque sólo con brevísima ojeada. Sin embargo, aún tales consideraciones, a primera vista desviadas del asunto central, se revelan, a la postre, relevantes; en nuestro caso, constituyen una ocasión para que Carriazo demuestre su «generosidad». La relevancia novelística de algunos personajes, como la de Argüello, que, además de sus propias frustraciones íntimas ¹⁴⁵, contribuye a enfocar el carácter de Costanza, es bastante evidente; mientras la de otros es más incierta, pero, en todos los casos sí se descubre, de un modo u otro. Invitan una breve mención particular las «personas... de tal calidad», a quienes alude el mesonero, «de socarrón», para sacar a Carriazo de la cárcel: «y como ésta pida a su hija, que si pedirá, hable a la hermana del fraile que hable a su hermano que hable al confesor, y el confesor a la monja, y la monja...» (930). Oleaje juguetón que, de su modo cómico, asimismo simboliza la constan-

¹⁴⁵ A. M. BARRENECHEA, «La ilustre fregona como ejemplo de estructura novelasca cervantina», *Filología*, 1961, 13-32.

te, intensa interdependencia de todos los personajes, principales, secundarios, accidentales, en la novela, reflejo fidedigno de las relaciones humanas.

Oleajes en continuo «influjo y reflujo» (*El viaje del Parnaso*, 82) en el vasto mar, multiformes y multicolores con miles de matices, «cerúleos y canos» (*El viaje del Parnaso*, 87), límpidos, turbios, grisáceos, verdosos, lejanos, cercanos, claros, borrosos, aparentiales, evanescentes...: Fantástica gama de lenguajes: cortesano, retórico, dialectal, folklórico, refranescos, poético, prosaico, humorístico, burlesco, rufianesco, íntimo, oficial..., para mencionar sólo algunos de los que en *La ilustre fregona* se entrecruzan y se fecundan mutuamente con tanto fervor¹⁴⁶. Esto se aprecia con muy particular placer en la gran riqueza de imágenes derivadas de las más diversas experiencias humanas, a veces conflictivas: «¿Y quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes... Díjerala...que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa...» (934). En éste y otros casos en la novela, en que la palabra o la imagen genera de repente, de modos muy variados, múltiples nuevos sentidos, implicaciones, sugerencias, impresiones, etc., se tiene la distinta sensación de un espectacular estallido de fuegos artificiales o, consistente con nuestra metáfora, de un brioso brote de agua, desparramándose en el aire en mil gotitas iridescentes.

«En fin llegamos donde el mar se extiende y ensancha...» (*El viaje del Parnaso*, 90): placentera sensación del viaje felizmente acabado, como el de las turbulentas olas de nuestra novela, desembocando en un mar pacífico, luminoso: «quedaron todos contentos, alegres y satisfechos con los matrimonios contraídos». Del suyo Carriazo tiene «ni más ni menos, ...tres hijos, que, sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo, hoy están todos estudiando en Salamanca» (947). ¡Por lo menos por el momento! También Avendaño estudiaba en Salamanca antes de huirse de casa. «Turbóse en esto el líquido elemento, de nuevo renovóse la tormenta...» (*El viaje del Parnaso*, 89): No se preanuncia con seguridad tal futuro para los hijos de Carriazo, pero tampoco se lo excluye por completo: el ser humano es imprevisible y su vida sin cauces predeterminados, ¡«se hace camino al andar»! Bajo la superficie aparentemente

¹⁴⁶ Intuye muy vagamente este problema W. H. CLAMURRO, inspirado en Bajtín, «Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*», *Cervantes*, 7, 1987, 39-56.

plácida del final hay posibles turbulencias a punto de explotar con gran vehemencia, para recomenzarlo todo de nuevo: ¡«Nihil est toto, quod perstet, in orbe»!

A menudo se trata de distinguir la voz de Cervantes de la del otro «autor» (924) y de las de otros narradores y «poetas del dorado Tajo» (947), lo que, muy significativamente, siempre resulta arduo¹⁴⁷. Así lo desea Cervantes mismo, quien, al proponer las olas como metáfora de la humanidad, es consciente de que él, como ser humano y como escritor, debe aparecer fundido con ellas, ¡ola entre otras olas del inmenso mar que es la vida!¹⁴⁸.

* * *

Las dos doncellas se ha clasificado casi siempre como novela italianizante: «Cervantes follows the Italians in *Las dos doncellas*»; «tiene por objeto emular a los italianos, apoderándose Cervantes del género y estilo de sus cuentos..., todo el argumento es italiano»; «the most italianate of the collection»; «relato a la italiana»¹⁴⁹. A veces se intenta especificar esta «factura italiana» de la novela:

La técnica, el modo de concebir la novela... el irrealismo de algunas situaciones, el predominio de la aventura sobre la psicología, cierto paralelismo en los episodios, el imperio mismo del amor sensual, la irreflexión de sus protagonistas, que obran siempre por sentimientos, nunca por razón, la evanescencia misma del lugar de la acción, que cambia a cada instante, la verosimilitud sacrificada en aras de la fantasía, son rasgos, matices y elementos de la novela italiana, que, a no dudarlo, y de modo inconsciente, actuaron sobre Cervantes...¹⁵⁰.

Si aceptamos esta caracterización de la *novella* italiana —por cierto cuestionable en todas sus afirmaciones— ninguno de los «elementos» indicados aparece en *Las dos doncellas*. El asunto es totalmente verosímil, hasta «histórico» en sus implicaciones; la «evanescencia del lugar» tiene justificación estética semejante a la que sostiene una típica estructura teatral-dramática; hay «irreflexión» pasional, amor sensual y cierto sentimentalismo

¹⁴⁷ Algunas observaciones sobre esto, sugestivas de lo problemático a que aludimos, en R. EL SAFFAR, *From Novel to Romance*, 107-108.

¹⁴⁸ Se ha observado repetidas veces que la «ilustre fregona» constituye un oxymorón. Para nosotros se trata más bien de una simbiosis natural de elementos contrarios, presentes en toda persona: A nivel de símbolo.

¹⁴⁹ FITZMAURICE-KELLY, *The Exemplary Novels*, «Introduction», VII; Apraiz, *Novelas ejemplares de Cervantes*, 96; VALBUENA-PRAT, *Obras completas de Cervantes*, 949.

¹⁵⁰ Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 325.

amoroso en los personajes, pero casi siempre subordinados no ya a la «razón», sino al cálculo frío del provecho propio; esta psicología del oportunismo determina todas las situaciones y aventuras y hasta el «paralelismo» de los episodios y de ciertas expresiones verbales, que, con toda probabilidad, tienen también la ingeniosa función de destacar rasgos y tendencias generacionales.

A no dudarlo, la influencia de la novelística italiana en Cervantes —y en todos los cuentistas españoles del Siglo de Oro— es de enorme importancia; en efecto, sin ella sería incomprensible la aparición de las *Novelas ejemplares*, como todos saben. Sin embargo, lo más significativo y fascinante de este problema es el modo de reaccionar Cervantes a esta influencia, a algunos notorios elementos constitutivos, estéticos y éticos, de la novelística italiana, pues nunca la admite sin radicales objeciones o modificaciones (Ver las consideraciones sobre *El celoso extremeño* y *La Señora Cornelia*).

Sin menospreciar, pues, ninguna posible influencia literaria, *Las dos doncellas* nos parece un tipo nuevo de novela corta, y es muy sorprendente que no lo haya percibido ya González de Amezúa y Mayo, máxima autoridad de la novela cortesana española del siglo xvii, quien, significativamente, también observa que «el ambiente, el escenario, los personajes, las costumbres y los valores morales» de *Las dos doncellas* «son sin duda españoles, vernáculos»¹⁵¹. De hecho, aparte la pertenencia de estos personajes a la aristocracia de una provincia andaluza, ¿en qué característica o tendencia esencial se diferencian de los notorios protagonistas —comúnmente madrileños y de otros centros urbanos— de las novelas cortesanas, según la incisiva caracterización que nos brinda el mismo erudito?

Con la entrada de la España de Felipe III... se arraiga y robustece un tipo nuevo de su medio social: el del caballero galán, noble, rico y ocioso, héroe y cabeza de la novela cortesana...; copiará en un todo la vida ociosa y disipada de la distraída mocedad madrileña...; la nocturna aventura..., la cita amorosa [es] el eje principal de su vida, alma y substrato de la novela cortesana..., el caballero mozo es de una profunda, de una tiernísima sensibilidad para el amor...; comienza ... el asedio de la fortaleza amorosa con los primeros tiros, los billetes y papeles...; rara vez de primeras contestará la dama que es caso para ella de menos valer...; y llegará un día en que el Amor, que es «encendido deseo de gozar lo que se ama... olvido de la razón...», impondrá sus despóticas leyes...; todavía faltan... algunos encadenados lances: la cédula firmada en que el galán se obliga al casamiento; los desposorios mismos, que tantas veces se celebran sin más ministros que los

¹⁵¹ *Ibid.*

cielos...; la presurosa huida, cuando el agraviado padre sorprende el menoscabo de su honor, con riesgo cierto para la vida de ambos...; todos los caballeros mozos de entonces préstanse mutua y generosamente estos inapreciables servicios [en la persecución del amor]...; llega siempre, ineluctablemente, en tales novelas, la consabida pendencia, ora con los deudos de la doncella, ora con algún desdeñado rival, asistido también de sus camaradas...; choque de espadas, repique de broqueles y juegos de dagas coronarán sangrientamente la erótica aventura...; el sentimiento de venganza familiar que surge...; las mil aventuras, episodios y nuevas intrigas que brotan de aquél y complican y alargan la fábula...; bodas felices de la errante pareja, fin dichoso de sus andanzas y enredos, y a la vez del cuento breve o de la novela larga que ha servido de crónica a esta empresa amorosa ¹⁵².

Cervantes utiliza toda esta temática en *Las dos doncellas*, pero, ¡diferencia radical! en clave crítica, irónica, no discrepante del tono juguetón, dirigida contra esa anquilosada, ridícula, insulsa y cínica sociedad cortesana de sus días ¹⁵³, y también contra esa literatura que se inspiraba en el modo de vida, en las costumbres de esa sociedad, sin poder o sin querer examinar y revelar también sus vicios y debilidades ¹⁵⁴. Este propósito, implícito en toda la obra, se expresa de manera explícita en el distanciamiento irónico de Cervantes al decirnos al fin que «los poetas de aquel tiempo tuvieron ocasión donde emplear sus plumas exagerando la hermosura y los sucesos de las dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas». La perspectiva paródica literaria de *Las dos doncellas* se sugiere de manera particularmente llamativa en la actitud de heroína trágica teatral que Teodosia adopta al ofrecerse a la venganza pundonorosa del hermano ¹⁵⁵, en el lenguaje «retórico» de los personajes ¹⁵⁶, todo adquirido probablemente por

¹⁵² AMEZÚA Y MAYO, *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid, 1929, 39-47. Ver también M. W. NICHOLS, «A Study in the Golden Age», *Estudios hispánicos, Homenaje a A. M. Huntington*. Wellesley, Mass., 1952, 457-470 [Novelas cortas cortesanas]; M. DEL PILAR PALOMO, *La novela cortesana (forma y estructura)*. Barcelona, Planeta, 1976. Sorprende que en este sagaz estudio no se incluya la literatura cortesana de Cervantes.

¹⁵³ J. B. AVALLE-ARCE intuye este hecho, pero proponiendo que *Las dos doncellas*, por la «cuestión de amor», procede de la literatura pastoril y acaba siendo «una aleación de temática pastoril con técnica narrativa de novela de aventuras» (*Novelas ejemplares*, III, «Introducción», 16).

¹⁵⁴ La crítica de la sociedad es ingrediente de la literatura cortesana posterior, particularmente en la época de Felipe IV, cuando es también más abundante. Sobre la degeneración de la novela cortesana en esta época, ver nuestro estudio, «F. de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *BBMP*, 1975, 169-232.

¹⁵⁵ CASALDUERO, «Teodosia espera lo que la tradición literaria al parecer imponía» (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 216).

¹⁵⁶ AMEZÚA Y MAYO nota un «sabor de falsedad retórica» en el lenguaje de las dos mujeres (*Cervantes creador de la novela corta*, 347).

su afición a las comedias de capa y espada y a la literatura cortesana. Respecto al énfasis que en estas manifestaciones literarias y teatrales se pone en la belleza física como atributo obligado de los protagonistas, no podría ser más inequívoca la pregunta burlona que Cervantes pone en boca de la ventera, al ver llegar a Rafael, «no de menos gallardía» que Teodosia, de tan «grande hermosura y gallarda disposición... que jamás tal belleza habían visto», quien vino un momento antes: «¡Válgame Dios, y qué es esto! ¿Vienen, por ventura, esta noche a posar ángeles a mi casa?» (950).

La novela cortesana es, pues, típica expresión literaria de la sociedad de Felipe III, en que, principalmente, encuentra su inspiración. Todavía no tenemos un conocimiento preciso de sus primeras manifestaciones, pero algunas de sus raíces están evidentemente ya en *Guzmán de Alfarache* y *D. Quijote*¹⁵⁷. Éstas parecen anunciar particularmente la novela corta de temática cortesana por completo desarrollada en *Las dos doncellas*. Uno de sus atributos más significativos, ¡tan cervantino!, es que representa, con toda probabilidad, una de las primeras novelas cortas, si no la primera, de este tipo en España y, simultáneamente, ya un modelo acabado para los cuentistas siguientes. Es en sus recomendaciones implícitas respecto a lo ético y a lo estético que reconocemos su transcendental ejemplaridad.

* * *

La muy enredada trama de *La señora Cornelia*, como estructura narrativa, es, en sí, una genial metáfora literaria de los pasillos oscuros, confusos, sin posibilidad alguna de un entrecruce armonioso, orientador, del laberinto de la desconfianza humana. La ingeniosidad de esta concepción novelística de las múltiples, inciertas perspectivas se aprecia también en el hecho de que el lector, cayendo en el engranaje de las continuas y mutuas desconfianzas de los personajes, a veces se encuentra deambulando con ellos desorientado, confuso. A veces, de modo muy irónico, se engaña precisamente porque se cree privilegiado de información que los personajes no poseen. Debidamente apreciada esta metáfora fundamental, ínsita en la estructura entera, se compren-

¹⁵⁷ Ya desde el libro de Apraiz, por lo menos, se viene destacando que las relaciones amorosas en *Las dos doncellas* tienen su «esbozo» en el cuadrángulo amoroso de Dorotea y Fernando y Lucinda y Cardenio del *Quijote*. Sin embargo, es crucial percibir la enorme diferencia en el retrato de los caracteres y en los casos de amor.

derá también la palpitante relevancia de *La señora Cornelia* para la vida cotidiana y la condición humana, de las que es muy penetrador y fidedigno reflejo, y se rechazará como obvia incompreensión la condena, ya casi rutinaria, de que es «la más desalada carrera tras lo inverosímil..., el colmo de la inverosimilitud», etc.¹⁵⁸. L. Rosales destaca bien que *La señora Cornelia* «es el eslabón entre la novella italiana y la novela corta cervantina»¹⁵⁹. Teniendo en cuenta el hecho comprobable de que en cada novela ejemplar cervantina ocurre un explícito o implícito diálogo crítico con su específico modelo inspirador, ¿por qué posible buena razón lo emprendería *La señora Cornelia* con «la novelística grecobizantina» o con la comedia nueva?¹⁶⁰. Posibles influencias significativas, claro está, pero la novella italiana entre sus elementos también incluye esporádicamente el greco-bizantino, ya desde los tiempos de Boccaccio.

Reconocida la inequívoca fisonomía «italianizante» de esta novela ejemplar, ¿no es quizás lógico, en efecto, únicamente relevante, que su diálogo crítico sea con su raíz literaria directa? La «novella all'intreccio» —caracterizada también por la actitud cínica y desconfiada de los personajes, lo cual es asimismo muy crucial para la concepción de *La señora Cornelia*— era uno de los tipos más cultivados por los *novellieri*, a menudo de extraordinario logro artístico en sus numerosas combinaciones de muy variados ingredientes temáticos, lingüísticos, técnicos... La utilización de cada ingrediente particular dependía, sobre todo, de ser considerado «degno di meraviglia e ammirazione», es decir, de su anticipada capacidad de excitar la curiosidad y la admiración del lector. Para gratificar la apetencia insaciable de éste, la imaginación y la ingeniosidad de los *novellieri* debían agudizarse más y más en su afanosa búsqueda de lo novedoso, sorprendente, maravilloso, etc., hasta traspasar, inevitablemente, los delicados confines del arte y caer en el mero sensacionalismo, vehículo favorito de la inverosimilitud y de la «digresión» de todas clases: «Ma dove mi lascio io trasportare... avendovi io promesso di narrar una novella...?» Bandello pregunta, de repente, al darse cuenta de que ha caído en una innecesaria digresión moral

¹⁵⁸ J. B. AVALLE-ARCE, *Cervantes: Novelas ejemplares*, vol. III, «Introducción», 19-20; R. EL SAFFAR, «*La señora Cornelia* is a highly improbable story, etc.» (*Novel to Romance*, 120) y otros. ¡Interferencia impropia del positivismo en el mundo de ficción!

¹⁵⁹ L. ROSALES, *Cervantes y la libertad*. Madrid, 1959-60, 492.

¹⁶⁰ Propone tal tesis J. B. AVALLE-ARCE, *Cervantes: Novelas ejemplares*, vol. III, «Introducción», 20; R. EL SAFFAR mantiene que «*La señora Cornelia* reflects the influence of the Greek novel and the contemporary Spanish comedia as well as Cervantes' own *Persiles*» (*Novel to Romance*, 119).

en una dedicatoria ¹⁶¹, pero la pregunta parece oportuna a menudo al observarse la tendencia a la digresión episódica en él y en otros *novellieri* del Cinquecento. El abuso frecuente degenera en práctica rutinaria que, a su tiempo, adquiere visos de característica constitutiva. En estas deformadoras tendencias sensacionistas de la *novella* italiana no podía menos de reparar el sentido de la medida y de la armonía artísticas que suelen orientar y animar toda la actividad literaria de Cervantes, como lector y escritor. Con su cuidadosamente organizada trama, en que todos los sucesos, personajes, detalles revelan su esencial funcionalidad y, como temas melódicos, su plena correspondencia con el tema conceptual de la obra, creándose una perfecta armonía entre todas las partes, muy grata a los sentidos e incitante para el intelecto, *La señora Cornelia* se propone como un posible modelo estético y moral a los futuros cultivadores de la novela corta de enredo, inspirada en la famosa «novella all'intreccio» italiana, por aquel entonces ya popular también en España. La nueva fecunda relación entre el genio español y ese género literario italiano parece prescribirse en la cordial y correcta «correspondencia» que al fin los personajes españoles e italianos deciden mantener, «con grandísimo gusto de todos» (1988) ¹⁶².

* * *

En *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, «a la mitad de la» penúltima «noche» en el hospital, «a oscuras y desvelado», solo, «delicado el juicio, delicada, sutil y desocupada la memoria», desembarazada la mente de las fiebres y alucinaciones recientes, Campuzano medita sobre sus «pasados sucesos y presentes desgracias» (996). Al recordar sus más notables y penosas experiencias, concluye, con lúcida convicción, que la suya ha sido, en realidad, una vida de perros. Esos dos perros «echados detrás de [su] cama», sus únicos compañeros en esta interminable noche insomne, comprenderían muy bien el penoso sentido de la imagen. Como estos animales, notorios por su «amistad», «fidelidad inviolable», y «agradecimiento» (998), él también quiso tratar al mundo con afecto, lealtad, honradez, que no obstante casi siempre fueron «premiados» con crasa ingratitud y crueldad. «La diferencia que hay del animal bruto al hombre es

¹⁶¹ *Tutte le opere di M. Bandello*, 1027.

¹⁶² Entre las varias funciones de D. Juan y D. Antonio hay que apreciar también la muy importante de simbolizar la españolización de la «novella» italiana «all'intreccio». Sin tal función, podrían ser sustituidos por dos extranjeros de cualquier otra nacionalidad o región italiana, sin perjuicio alguno para la obra.

ser el hombre animal racional, y el bruto irracional» (997), pero habiendo vivido tanto tiempo en ese «mondo cane» —mundo perruno del hombre—, a Campuzano le parece más bien borrosa, cuestionable tan categórica distinción entre la «animalidad» del «perro» y la «humanidad» del «hombre». Su desastrada vida, identificada con la de un perro nacido y criado entre los humanos, incide más y más en la mente de Campuzano; consecuentemente, vida que podría ser comprendida, explicada, ¡narrada! sólo desde la perspectiva de un perro «racional», maltratado por los hombres, cuando sólo quiso ser «hombre». Nace así la idea de la autobiografía de un perro —que se llame Berganza, como el del hospital—, escuchada por otro —que se llame Cipión, como el compañero de Berganza—, pues todo relato debe tener oyente. Sin embargo, éste tendría la función primordial de *alter ego* —semejante a la del «amigo» de Cervantes en el «Prólogo» del *Quijote* (1605)—, para hacer comentarios y reparos oportunos, para expresar dudas y escrúpulos, para puntualizar lo dicho, dar consejos y consultarse con el narrador y, simultáneamente, con el lector implícito, a veces, con sutil ironía, mordaz sarcasmo o frío cinismo. Cipión representaría también, de modo muy importante, la perspectiva del presente, beneficiada por la experiencia acumulada en el pasado, en contraste con las perspectivas del pasado, erróneas, ingenuas, ignorantes, sin la ventaja de esa experiencia ¹⁶³. Sin embargo, no siempre, pues la perspectiva inicial puede ser a veces más acertada que la posterior, lo cual constituye una verosímil complejidad del proceso mental, emocional, que se revela muy significativo en el contexto del *Coloquio*. Estas funciones fundamentales están repartidas y diferenciadas claramente desde el principio: Berganza: «Pues..., escucha; y si te cansare lo que te fuere diciendo, o me reprendes, o me mandas que calle». Cipión: «Habla..., que yo te escucharé de muy buena gana, sin impedirte sino cuando viere ser necesario» (998).

Campuzano destaca la diferencia entre «los animales... de Esopo» que «departían... unos con otros» y los «animales» como «los tordos, picazas y papagayos» que «hablan» sólo «las palabras que aprenden y toman de memoria y por tener la lengua... cómoda para poder pronunciarlas» y, por otra parte, los dos perros de su *Coloquio*. Estos «pueden hablar y responder con

¹⁶³ Las observaciones de P. LAÍN ENTRALGO sobre las funciones fundamentales de Cipión y Berganza son todavía aceptadas, aunque elaboradas y modificadas, en los estudios actuales («*Coloquio de los perros*, soliloquio de Cervantes», *Mis páginas preferidas*. Madrid, Gredos, 1958, 47-72.) Recién: M. J. MIRANDA, «Cipión: su carácter y sus funciones en *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, 1985, 195-200. Con bibliografía sobre el problema (195-6).

discurso concertado», asimismo como los seres humanos, porque, obviamente, los representan en su complejidad, en su imprevisibilidad y autonomía (1996-7). De hecho, ¡cuán distante es esta concepción literaria, surgida de unas circunstancias psicológicas y ambientales por completo naturales, de todos los antecedentes fabulísticos, morales-satíricos, tan artificiosos, hasta ahora señalados!¹⁶⁴. Dependiendo de la experiencia evocada y del tiempo disponible para elaborarla o reaccionar a ella, la narración de los episodios variaría en extensión, intensidad, tono, ritmo, dramatismo, colorido, matiz estilístico, expresión lingüística... Esta sería prevalentemente sencilla, escueta, sin muchos «colores retóricos» inverosímiles o más bien improbables en una conversación espontánea y apresurada: «no sabemos cuánto durará esa nueva ventura [el don de hablar]...; pienso aprovecharme..., dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente» (1998). Por esta misma razón se expresa la esperanza de que este «cuento» dé «contento» solo «por la gracia» que «encierra y tiene en el mismo..., sin preámbulos y juramentos de palabra», pues no es, ¡no puede ser! de esos cuentos que dan contento por «la gracia» que «tienen en el modo de contarlos..., [vestidos] de palabras y con demostraciones de 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». Se trataría así de un soliloquio íntimo en forma de un pretendido diálogo o, más precisamente, de una representación dialogada —cuya naturaleza monológica se sugiere también por la omisión de los «dijo Cipión, respondió Berganza,» supuestamente para no «alargar la escritura» (1997) —, de una rememoración de «pasados sucesos» y de una meditación sobre ellos y las «presentes desgracias», en suma, de una representación de «los pensamientos escondidos» de Campuzano, en esa larga noche de convalecencia, sobre toda su desastrada vida. Por lo tanto, también representación del complejísimo proceso articulatorio de «los pensamientos escondidos», en su movimiento imprevisible, a menudo caótico e incontrolable por la conciencia ordenadora. El propósito de representar o, por lo menos, sugerir este proceso mental de la evocación y de la meditación se manifiesta inevitablemente en la estructura o forma narrativa del «pulpo», de que

¹⁶⁴ Sobre las posibles fuentes literarias de Cervantes: F. PIERCE, «Cervantes' Animal Fable», *Atlante* 3, 1955, 103-155; A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes, creador de la novela corta española*, 419-430. Es obvio, como lo han señalado varios críticos, que Berganza-«perro» es también un conveniente recurso literario para poder aquél observar y conocer la sociedad de manera íntima y extensa.

los interlocutores a veces se percatan con el propósito de evitarla en el futuro (1006). No constituye este «pulpo» narrativo un defecto, una transgresión de los preceptos aristotélicos, sino, a nuestro juicio, todo lo contrario, una muy imaginativa aplicación del aristotelismo a la concepción literaria, «for this effect 'defective' comes by cause» (Shakespeare, *Hamlet*): el «pulpo», con todos sus tentáculos de múltiples, siempre variables formas, tamaños y movimientos es, importante es observarlo, un organismo por completo íntegro, funcional en su existencia y perfectamente armonizado con su ambiente. El «pulpo» como metáfora de la perfecta coherencia de una aparente incoherencia, artísticamente premeditada, resulta así auténticamente original, genial, como propuesta teórica y como realización literaria. Estas observaciones son aplicables estrictamente a la forma literaria, escrita, en que Campuzano ha puesto el coloquio de los perros, pero en cuanto esta labor literaria representa un consciente, determinado y declarado propósito de reproducir «todo lo que había oído..., casi por las mismas palabras» (se reconoce la imposibilidad de una reproducción exacta en todos los detalles expresivos), es decir, un intercambio oral que es, de hecho, su proceso mismo de formularse mental, imaginativamente, resulta de inmediato evidente el radical experimento cervantino, que sólo responde a su propia lógica interna, sin posibles antecedentes teóricos¹⁶⁵. Percibida así la articulación del *Coloquio*, se explican también las grandes dificultades que siempre se experimentan al tratar de explicarla claramente¹⁶⁶. El *Coloquio de los perros* es,

¹⁶⁵ Sobre la estructura literaria y la concepción filosófica del *Casamiento engañoso-Coloquio*, a base de la metáfora del «pulpo», ver el libro de A. K. FORCIONE, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*. Princeton University Press, 1984, de obligada consulta para todo lector serio de esta obra cervantina. Excelentes observaciones en J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 242 y sigs.

¹⁶⁶ Todos los lectores acusan la gran complejidad de la estructura narrativa, los actuales mucho más que los del pasado. Ver, además del estudio de FORCIONE (nota anterior), los interesantes de OLDRICH BELIC, «La estructura de *El coloquio de los perros*», *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid, Prensa Española, 1969, 61-90; M. MOLHO, «Remarques», *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*. Paris, Aubier-Flammarion, 1970, 11-95; R. EL SAFFAR, *Cervantes: El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*. London, Grand-Cutter, 1976; J. M. POZUELO YVANCOS, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*, *Anales cervantinos*, 1978, 147-166; «Enunciación y recepción en *El casamiento-Coloquio*», 423-435; A. REY HAZAS, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», *Lenguaje, ideología y organización textual de las Novelas ejemplares*, 119-143. Un comentario crítico, que nos parece aplicable a todos estos y otros estudios de la estructura narrativa del *Casamiento-Coloquio* sería la relativa inatención al movimiento del pensamiento escondido, de que la escritura es sólo una representación aproximada; pese a que este hecho fundamental siempre se reconoce o intuye de an-

en este aspecto, sugerente anticipo de notorios experimentos literarios modernos.

«La vida de perros» es, pues, la metáfora de la de Campuzano, pero el valor metafórico parece desvanecerse por completo al revelarse tan literalmente aplicable a la realidad del alferez, ser humano, pero considerado como un perro por su prójimo, y cobrando a momentos él mismo una mala naturaleza perruna. ¿Por qué «ponerse en disputas», pues, si hablaron los perros o no»? ¡Hablaron! ¡Muy de veras, distintamente! Esto es lo que Peralta —representante de todos los lectores inteligentes— comprende al acabar la lectura del *Coloquio* considerando ya innecesario argüir acerca de los perros hablantes¹⁶⁷. De manera magníficamente sugestiva muestra Cervantes la esperanza de todo autor de ser comprendido por el lector, pero sabiendo que éste, con sus propios criterios y gustos, sin impropias intervenciones del autor, es quien, en definitiva, debe llegar a sus propias conclusiones respecto a lo leído: «yo me recuesto —dijo el alferez— en esta silla en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el

temano. Así, J. CASALDUERO habla de «la brevedad del tiempo que atosiga a la vez al narrador y al lector»; del «tiempo acelerado de la narración» de «la corriente emocional que fluye de un episodio en otro», del «movimiento de fuga», de «las relampagueantes apariciones de las últimas seis figuras», del «deshilado contar», todo lo cual surge de «la vida sentimental y psíquica», y, sin embargo, explica después que Cervantes «se va acercando al final y lo que quiere es acumular una serie de figuras que por su número contrapesen los primeros episodios» (*Ibid.* 261). Y de un modo parecido habla BELIC de la «disproporción entre la materia narrativa y el tiempo del cual dispone el narrador» para relatarla; de los episodios de extensión numérica que respondería a cierta «simetría renacentista» [¡], que no obstante no evita que la trama se articule «sin orden ni plan», etc. (64 y sigs., 71). Intuiciones buenas de la «estructura» imprevisible del «pensamiento» que, al fin, por la presión del tiempo se acelera; que no se han cristalizado en una clara comprensión y que así revelan a las claras su desconcierto. Nuestro propio estudio contiene tan sólo algunas sugerencias esporádicas sobre este aspecto, en espera de un hábil, imaginativo exégeta para explicarlo bien, a base, principalmente, de la estética o lógica ínsita en el problema representado, carente de antecedentes teóricos. Con respecto a todo esto resulta sugestiva también la aguda observación de A. MURILLO sobre la «simple complexity» del *Casamiento-Coloquio* («Cervantes' *Coloquio de los perros*, a novel-dialogue», *Modern Philology*, 58, 1961, 176).

¹⁶⁷ B. SUBERCASEAUX representa gran parte de la crítica actual con este comentario: «La literatura se impone, entonces, como literatura, como lenguaje imaginario y autosuficiente, como fin en sí misma... una visión en que el sentido estético circunvale al sentido ético de la obra («Conciencia estética en una obra de Cervantes», *Neophilologus*, 61, 1977, 546). Tales juicios contradicen las declaraciones explícitas de Cervantes (*Quijote* I, caps. 47-48, entre otros) y se deben siempre, sospechamos, a una incompreensión de lo estético, inextricable de lo ético en Cervantes, como sería inextricable el aire del oxígeno.

poderlos dejar cuando enfaden... Recostóse el alférez, abrió el licenciado el cartapacio... Al acabar el *Coloquio* el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo, y el licenciado dijo: ...este coloquio...está bien compuesto...» (997, 1026)¹⁶⁸.

Convaleciente, en la cama, «desvelado...a la mitad de la noche..., pensando en [sus] pasados sucesos y presentes desgracias», Campuzano de repente «quiere entrar en cuentas consigo a solas» (*El rufián dichoso*, 342). ¡Su alma, su humanidad, peligra mucho más que su vida!, reconoce angustiado. De los muchos desastrados «sucesos» en que piensa, el encuentro con doña Estefanía es el que más lo intranquiliza, no por ser el más reciente, sino por lo que de él, de su persona, le ha hecho comprender con toda claridad, tan inesperadamente.

Con la esclava, el alguacil y el atambor se hizo cómplice en el crimen, por momentáneo descuido de la conciencia y de la prudencia, sin verdadero deseo de hacer el mal; después, ya intuida la esencia del mal, personificado en la Cañizares, se dejó llevar, no obstante, por la corriente, dominante en la sociedad, del rencor y de la malquerencia hacia el prójimo (los gitanos, los moriscos), sin motivo personal, sin justificación moral y racional. Llegó a ser, en efecto, también víctima, como casi todos, de un modo de pensar y sentir perverso, de una histeria general, colectiva. Hay, pues, circunstancias, razones de carácter social y personal, entre ellos de modo importante, el instinto del bien, con que por lo menos intentó resistir al mal, que le eximen de una categórica condena moral: ¡hizo el mal por error más que por maldad! Sin embargo, la exposición frecuente al mal, por cualquier razón o circunstancia, puede acostumbrarle al hombre al mal, como trato normal entre la gente, insensibilizarle para la distinción entre el bien y el mal, hacerle, por fin, a él también, practicante, a veces inconsciente, del mal. Persona de buenas, sanas inclinaciones naturales, de honestas intenciones y nobles deseos, pero inmiscuido de continuo en la maldad, Campuzano, poco a poco, sin ni siquiera darse plenamente cuenta de ello, a la postre se desliza en el mal por completo, demostrándose capaz de perpetrarlo del modo más cínicamente calculado, inescrupuloso, brutal, ¡como si fuese ya lo más natural, substancial con su ser! Esto es lo que llega a comprender Campuzano en esa larga noche insomne, al pensar en su encuentro con doña Estefanía, en su ruin intento de convertirse en sangui-

¹⁶⁸ Mientras Cipión es el «alter ego» de Berganza, no hay buena razón para relacionar del mismo modo a Campuzano con Peralta. Éste, según ya se ha dicho, es sólo un lector, todos los lectores de la obra de Campuzano.

juela voraz del prójimo. Con íntima vergüenza, se considera gran pecador y mal hombre. Repensándolo bien, hubo otro incidente en su vida, de que Berganza debiera avergonzarse aún más. Considerándose ¡«corrido»! por el fallado estreno de la comedia del «poeta», Berganza lo abandona de inmediato: «ni pude ni quise seguirle», juntándose, en cambio, al «autor de comedias». Este cambio tan rutinario de amos resulta de veras muy chocante, al evocarse la acogida amistosa que el poeta le dio a Berganza, la generosidad con que repartió con él las míseras comidas, que, de hecho, le salvaron del hambre; la camaradería con que lo acompañó en los sencillos deleites posibles: «nos íbamos a la noria, donde, yo de bruces y él, con un cangilón, satisfacíamos la sed como unos monarcas» (1022); el cariño tan entrañable, el gozo tan sincero y fervoroso, la generosidad efusiva con que celebró la reunión, al salir del monasterio de San Jerónimo (1023). Produce una gran tristeza y desilusión el recuerdo de todos estos actos de buena voluntad, de sincera cordialidad del pobre poeta, al observar como Berganza los olvida, cuando aquél es maltratado y abandonado por todos. Nada hace Berganza en defensa de su benefactor y ni siquiera un sentimiento de solidaridad o compasión tiene por su buen amigo en tan grandes aprietos. Con muy dolorosa ironía, se vuelve de espaldas a la única persona buena que ha encontrado en toda su vida ¹⁶⁹. En el momento de relatar este «suceso» reconoce esa bondad del poeta: «no hay mayor ni mejor bolsa que la de la caridad, cuyas liberales manos jamás están pobres...; el liberal desnudo [el poeta]... da el buen deseo cuando más no tiene» (1023), lo cual probablemente le causa una íntima vergüenza, que sin embargo trata de acallar racionalizando su propia bajeza como un responso a la llamada de la bondad: «acertélo [abandonando al poeta], a causa que el autor me hizo tantas caricias, que me obligaron a que con él me quedase» (1023). Se perciben las perspectivas pasadas y presentes del personaje —actante y narrador— en sus repeticiones, modificaciones, superposiciones, contrastes, contradicciones, etc. Cierta conflictividad de pensamiento y emoción continúa hasta el fin de la novela y probablemente persistiría,

¹⁶⁹ Esta situación hace evocar la advertencia: «No deis a los perros las cosas santas... no sea que las huellen con sus pies y se vuelvan contra vosotros» («Sermon de la montaña», VII, 6). Berganza es ahora auténtico «perro» T. CASALDUERO: «... para expresar ese tumulto reduce [Cervantes] su paleta a un minimum de colores; la gama de pardos profundizados con pinceladas de oro» (*Sentido y forma de las novelas ejemplares*, 243). ¡Oro falso «de alquimia»! Con los pardos y negros de toda la obra contrasta sólo el «oro» del corazón bondadoso del pobre poeta y, claro está, la esperanza de la redención humana por la bondad.

así se nos sugiere, hasta el fin de la vida, porque una total, clara, definitiva visión de las experiencias pasadas y una certera, cristalizada actitud moral y filosófica hacia ellas y, a base de ellas, hacia el futuro, es, cuando menos, muy dudosa¹⁷⁰. Uno es en cada momento sucesivo diferente de lo que era, por lo cual no puede en el presente enjuiciar la experiencia pasada del mismo modo como la enjuició en el momento de vivirla. Cada referencia al pasado incluye, necesariamente, el presente, siendo así todo intento autobiográfico, ante todo, una revelación de la palpitante vida actual del autobiógrafo. Ginés de Pasamonte comprende la autobiografía sólo en el sentido exterior de la vida biológica, cuando dice que su autobiografía no está acabada, porque «aún no está acabada [su] vida» (*Quijote*, 1115), mientras en nuestra novela Cervantes destaca la inconclusividad de toda autobiografía, aun después de acabada, por la naturaleza tan fluctuante e inaprensible del pensamiento y de la emoción con que se evoca el pasado, en suma, del *perpetuum mobile* de la intimidad. La única posible conclusividad es esa perpetua inconclusividad. En esto consiste, en nuestro juicio, esencialmente, el carácter «abierto» que ya muchos lectores han observado en esta obra cervantina, aunque no apreciando siempre la implicación radical que esto tiene para la concepción del personaje literario como ente de vida tan auténtica y vibrante que transciende los artificiosos límites de la escritura para seguir afirmándose en la imaginación del lector en infinitas posibles prolongaciones «vitales». Considerando, pues, esas «distorsiones» ínsitas en toda evocación del pasado, ¿en qué sentido preciso cabe entenderse la veracidad reclamada, por ejemplo, por las autobiografías picarescas? Algunas traicionan de inmediato la pretensión mentirosa de tal reclamación, como, por ejemplo, la «vida» de Ginés de Pasamonte, evidentemente escabrosa, en que entrarían «verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se igualen» (*Quijote*, 1115). Entre otras graves discrepancias en tal concepto de la «verdad» y de la «mentira» literarias, se impone la estridente paradoja de la legendaria «verdad desnuda» revestida de «lindezas» y «donosuras». Pero dejando aparte

¹⁷⁰ P. DUNN, «Las novelas ejemplares», *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, 118. P. LAÍN ENTRALGO, «El trozo de vida de Berganza se nos muestra también aislado, montado al aire, carente de pasado y futuro» («Coloquio de los perros, soliloquio de Cervantes», 57). Sin embargo, la vida de Berganza se hace de su «pasado» y también se sugiere un «futuro», aunque incierto, dependiente de su responso futuro al consejo: «Buscad y hallaréis, llamad y os abrirán» («Sermón», VII, 7). De representarlo Cervantes como individuo sin «futuro» en absoluto, la novela no podría dar esa sensación de abertura.

las conscientes «distorsiones» literarias, ¿no es, de hecho, todo proyecto autobiográfico, aun el más sincero y honesto, de antemano una imposibilidad como «historia», en el sentido aristotélico?

¿No es quizás siempre tan sólo historia ficticia, en suma, ficción, reacia, de modo abierto y subrepticio, al propósito, serio o ingenuo, de representar cualquier aspecto de la existencia humana de modo cerrado, definitivo? Con estas disquisiciones queremos resaltar de nuevo la multiplicidad, ambigüedad y conflictividad de pensamientos, emociones y actitudes en Campuzano-Berganza en el momento mismo de reflexionar sobre toda su vida pasada. Queremos resaltar su persistente desorientación e incertidumbre respecto al verdadero sentido de lo vivido y, sobre todo, respecto a las pertinentes implicaciones de todo ello para el futuro.

De todas sus experiencias en el mundo deriva la trascendental conclusión de que él, como todos, es capaz tanto del bien como del mal y que el mal siempre acecha en el alma del hombre amenazando con «animalizarle», destruirle, perderle; es el eterno «pícaro» que el hombre lleva en sí, como observa Goethe: «Ihr seid [Mefistófeles] ein Schelm, wie Ihr nur immer wart»¹⁷¹. Observemos que es en este amplio pero preciso sentido, que también Cervantes comprende la picaresca humana, por encima de todas otras posibles clasificaciones literarias, genéricas, sociales...¹⁷². Para este malévolo y astuto «pícaro» el hombre es a menudo muy fácil víctima. ¿Dispone éste en absoluto de armas eficaces para defenderse y salvarse de él?

Campuzano renuncia al suicidio, al considerar que «el mayor pecado de los hombres, era el de la desesperación» (994). Sin embargo, recordando todos sus desengaños y estimando más bien implausible un cambio favorable en su futuro, ¿no sería su vida

¹⁷¹ J. W. GOETHE, *Faust*, I, 156.

¹⁷² Sobre la relación entre la literatura picaresca y el *Coloquio* se han escrito varios buenos estudios: C. BLANCO AGUINAGA, «Cervantes y la picaresca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1957, 328-336; G. SOBEJANO, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», y «El coloquio de los perros en la picaresca», *Hispanic Review*, 1975, 25-41; J. RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, I, 237-50; R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, «The Life and Adventures of Cipión: Cervantes and the Picaresque», en *Cervantes*. New York, Chelsea, 1987, 1987, 99-114. En el *Coloquio* hay referencias críticas a la literatura picaresca y, en particular, a *Guzmán de Alfarache*, pero no se debiera perder de vista el hecho de que las censuras de Cipión van dirigidas, ante todo, específicamente al modo de formular Berganza su pensamiento, proceso muy distinto del de cualquier obra picaresca. Aunque por razones distintas, F. Ayala intuye bien que «si alguna concomitancia tiene con el género picaresco, no me parece, sin embargo, que haya razón suficiente para incluirla [esta novela] dentro de su campo» (*Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, 85).

de todos modos una continua, interminable desesperación, una «vida de perros»? ¿No estaría quizás destinado a ser siempre sólo «perro» en esta vida tan brutal, tan engañosa y también tan incierta que no parece tener sentido alguno? «Vengo a pensar y creer que todo lo que estamos pasando es sueño y que somos perros» (1020). La perplejidad es, esencialmente, la misma que experimenta Segismundo y semejante a la de éste es también la contestación que al fin parece encontrar Campuzano.

En esos momentos de angustioso examen de toda su vida y, sobre todo, de su conciencia, al recordar al pobre poeta, registraría, entre otras emociones, un calor vivificante en su corazón; es el efecto mágico que tiene la bondad genuina en todos los que roza de cualquier modo, tanto al que la ofrece como al que la recibe. La poderosa reverberación de ese calor alumbra con maravilloso resplandor en las espesas tinieblas de la vida, revelando el más profundo y noble sentido que ésta puede tener para el hombre que no quiere ser «perro»: «... pues no se pierde / el hacer bien ... / obrar bien es lo que importa; / si fuere verdad por serlo; / si no, por ganar amigos para cuando despertemos»¹⁷³. Así, al salir del Hospital de la Resurrección —obvio símbolo de la transformación y redención espiritual— Campuzano camina lentamente, «haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente», todavía muy débil por la terrible enfermedad padecida, pero con una nueva fuerza en el corazón, que es la conciencia de los potenciales milagrosos efectos de la bondad humana: «Espada tengo, lo demás Dios lo remedie». La «espada», sirviéndole a Campuzano «de báculo» para poder andar (996, 991), simbolizaría, en este momento, la predilecta arma cristiana de la caridad¹⁷⁴.

En *La gitanilla*, magnífico pórtico de las *Novelas ejemplares*, se pone de relieve la dignidad e igualdad de todas las almas para cualquier empresa espiritual: «Si las almas son iguales, / podrá la de un labrador / igualarse por valor / con las que son impe-

¹⁷³ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño* III, escena IV.

¹⁷⁴ ERASMO: «y sobre todo hallarás una espada maravillosa, que es la palabra de Dios, la qual, tratándose espiritualmente, es tan complida y tan afilada, que alcanza hasta las entrañas y hasta el alma y no hay cosa que le pongan delante que todo no lo corte a cercén. Pues, quien con este aparejo tan escogido se armare de punta en blanco, es cierto que se hallará con tanto orgullo que sin miedo presumirá de decir... ¿Quién bastará agora para apartarnos de la charidad y amor de Jesu Cristo...? (*El Enquiridion o manual del caballero cristiano*, ed. Dámaso Alonso. Madrid, 1932, 147). En efecto, *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros* se formula enteramente de acuerdo con el humanismo cristiano erasmiano. Creemos que un estudio atento de esta relación sería muy fructífero.

riales» (799), mientras en *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, amplia, abarcadora bóveda de todas las *Novelas ejemplares*, se exalta la búsqueda, llena de obstáculos, sacrificios y desaciertos, pero noble y sublime —también se representa como una solitaria, individual, grandiosa lucha contra el mal: «La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno: desnudo o vestido, solo o acompañado» (1026)¹⁷⁵—, que debe emprender toda alma con aspiraciones a la genuina dignidad.

¹⁷⁵ A esta conclusión crucial llega Cipión después de las frustradas intervenciones de Berganza, con que ¡tan sugestivamente! se acaba el *Coloquio* (1026). El individuo moral, bien intencionado, está, esencialmente, sólo en su confrontación con la maldad del mundo, pero en esta soledad tiene la noble compañía de la virtud, que, al ser convidada, nunca deja de acudir. Al reconocer en Cipión «la razón», «el sentido común», «la conciencia», «la experiencia», etc., nos resultan muy interesantes estas observaciones de P. Laín Entralgo: «El peligro de Berganza consiste en olvidarse de Cipión... El peligro de Cipión es desentenderse de Berganza y hacerse predicador en el vacío... El peligro de ambos es, en suma, separarse. ¿No será porque los dos se requieren mutuamente, porque su unión constituye una unidad? ... Berganza y Cipión constituyen las dos inseparables mitades de un hombre entero, de un solo hombre» («*Coloquio de los perros*, soliloquio de Cervantes», 65-66). Visto de tal modo, resulta evidente que Cipión no tiene su propia vida separable de la de Berganza, pese a la promesa de narrarla la próxima noche, lo que sería, ante todo, un recurso literario. Sin embargo, también podría concebirse el cumplimiento de esa promesa como condicionado por el triunfo total de la razón y la virtud humanas, que se representaría por la vida de Cipión, por lo cual, precisamente, Cervantes, con su profunda comprensión del hombre y con su sutil ironía, dejaría esto como un proyecto inacabado e inacabable. Sólo es posible relatar las experiencias de Berganza, andando entre «los escollos de la vida, haciendo pinitos y dando traspiés», incierto del presente y del futuro, aunque, como ya se ha destacado, con esa «espada», que es su mayor fuerza y esperanza, pues le sirve «de báculo» (991). Y con este respecto nos resulta muy sugerente el hecho de que *Cipión* significaba antiguamente: «Báculo o bastón que se llevaba en la mano para sostenerse» (*Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, por. D. R. BARCIA. Barcelona, tomo I). Respecto a Berganza sugerimos esta posibilidad aunque algo remota: En italiano antiguo *briganza* deriva de *brigare*: *Adoperare sollecitazioni e intrighi per ottenere qualcosa; cercare di raggiungere uno scopo (con qualunque mezzo, a ogni costo)...*; *Darsi da fare, adoperarsi, badare...*; *ingegnarsi, industriarsi...*; ... *occuparsi; badare...*; *Agitarsi...*; *Guerreggiare...* (*Grande dizionario della lingua Italiana*, S. Battaglia. Torino, Vol. II). Todas estas actividades y aspiraciones caracterizan, en un momento u otro, a *Berganza*, que, combinadas con la «razón» y «virtud» del «báculo» —*Cipión*, revelan el interesante simbolismo de los nombres. Otras interpretaciones, a nuestro juicio, más remotas, en A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, 404, 413; M. MOLHO, «Antroponimia y cironima del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*», en *Lenguaje, ideología e organización textual de las Novelas ejemplares*, 81-92. Estos críticos, entre otros, también sugieren que Berganza equivale o representa a Cervantes. Conjuntamente con Cipión, diríamos, y sólo en cuanto a la condición humana de Cervantes, como de todos los hombres.

Así, esencialmente, como el *Quijote*, que es una parodia genial de los libros de caballerías y, a la vez, el mejor libro de caballerías jamás escrito, las *Novelas ejemplares* se revelan como un amplio, comprensivo programa crítico, correctivo, paródico y radicalmente innovativo respecto a la *novella* española y europea anterior, a la vez que se imponen como las mejores novelas cortas escritas hasta entonces y entre las más extraordinarias de todos los tiempos en cualquier idioma. La radical innovación incluye la demostración ejemplar de la posibilidad de utilizar, actualizar con «propiedad», la materia de cualquier género narrativo y hasta de otros géneros (filosófico, didáctico, dramático, teatral, poético, oral, etc.) en forma de novela corta con pretensiones de originalidad y modernidad. Al significado original de la *Novella* como «notizia», novedad de algún suceso, Cervantes añade un sentido mucho más radical con sus *Novelas ejemplares*: originalidad, novedad del mensaje y de su forma comunicativa, expresiva. «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana...» ¿Cabe ya alguna duda sobre ello?

STANISLAV ZIMIC
University of Texas at Austin