Sommario

Núm. 13 bis (2013)

Extraordinario Monográfico: Las Novelas ejemplares en su IV centenario

Contribuciones / Contribuções / Contributi

¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (I) Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética
Pierre Darnis

Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad
Marcial Rubio Árquez

La novela ejemplar "La tía fingida", atribuida a Cervantes
Alfredo Rodríguez López Vázquez

La Picaresca (1851): Rinconete y Cortadillo en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX
María Encina Cortizo Rodríguez, Ramón Sobrino Sánchez

Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación
Giovanna Fiordaliso

Los usos intertextuales en las obras homónimas "Madre, la mi madre" de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales
Miriam Perandones

Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega
Maria Rosso

Eutropelia y Mercadillo en el patio de Monipodio. Honesto y provechoso entretenimiento en/con la malla prológica de las Novelas Ejemplares
Marco Cipolloni

"Doce novelas ejemplares nunca impressas" (El juego de la 'experimentación' en la narrativa cervantina)
Aldo Ruffinatto

La música como elemento constituyente de estructura dramática en las Novelas ejemplares
Manuel Piqueras Flores

A propósito de la conformación de la segunda parte del Quijote con especial atención a los episodios novelescos y a su relación con las Novelas ejemplares
Juan Ramón Muñoz Sánchez

Libertad y providencia en La española inglesa
Blanca Santos de la Morena

Cervantes. Elogio de la imperfección
Donatella Pini, Carmen Castillo Peña

Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes
Guillermo Carrascón

¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I)
Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética

Pierre Darnis
Université Michel de Montaigne (Francia, Burdeos)

Resumen
A pesar de los muchos debates que ha alimentado, la cuestión de la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* es sin duda menos compleja de lo que parece. Pero entender las bases del concepto cervantino de ejemplaridad nos obliga a captar precisamente el momento de la composición y publicación de las novelitas. Aun no siendo sencillo, este tipo de investigación hace necesario tener en cuenta por lo menos tres aspectos esenciales: el horizonte de expectativas del público coetáneo (lectores y autores), la particular mímesis cervantina y las fuentes ficcionales de las *Ejemplares*.
Poniendo en perspectiva el sustrato folclórico de muchas novelitas destacado por E. Riley (1992), se podrá ver entonces que la imitación cervantina de los cuentos maravillosos conlleva una ejemplaridad singular, distinta de la que brindan los otros dos modelos manejados por los creadores del momento: el paradigma medieval de los *exempla* y el nuevo patrón de Bandello, por el cual optará Lope. Al seguir el molde de las *consejas* antiguas, Cervantes adopta no sólo una determinada gama de personajes, sino también una estructura narrativa que hacen posible la 'imitabilidad' de la ficción que, precisamente, las novelas italianas, las historias caballerescas o las novelas pastoriles no permitían.

Riassunto
Nonostante i numerosi dibattiti che ha suscitato, la questione della esemplarità delle *Novelas ejemplares* è certamente meno complessa di quanto sembri. Ma cercare di comprendere la base del concetto cervantino di esemplarità ci costringe a cogliere con precisione il momento della composizione e la pubblicazione delle novelle. Anche se non è facile, questo tipo di ricerca richiede la attenta considerazione di almeno tre aspetti essenziali: l'orizzonte delle aspettative del pubblico contemporaneo (lettori e autori), la particolare mimesi cervantina e le fonti delle *Ejemplares.*
Se si mette in prospettiva il sottostrato folklorico di molte delle novelle indicato da Riley (1992), si può vedere che l'imitazione cervantina delle fiabe sopporta un concetto di esemplarità diverso dagli altri due modelli gestiti dai creatori del momento: il paradigma medievale degli *exempla* e il nuovo modello di Bandello, prediletto da Lope. Seguendo lo stampo delle antiche favole, Cervantes non solo adotta una certa gamma di personaggi, ma anche una determinata struttura narrativa che rendono possibile l''imitabilità' della finzione che le novelle italiani o i romanzi pastorali e cavallereschi non permettevano.

Recibido el 26/03/2013. Publicado el 24/06/2013

1. CONTEXTOS NARRATIVOS

1.1. La ejemplaridad del *exemplum*

Como escribió Jean-Michel Laspéras, «quand [les *Novelas ejemplares*] sacrifient aux normes de l'*exemplum*, c'est moins pour renforcer l'univocité du texte que pour en problématiser l'exemplarité» (1987: 404). Remite en este caso a la *Novela del Celoso extremeño*», donde el epifonema (o sentencia conclusiva)[1] viene supeditado a un interrogante («Sólo no sé qué fue la causa…»). En efecto, la evolución que propone Cervantes suprimiendo el marco narrativo es doble: por un lado, rompe con la tradición del *exemplum* limitando las moralejas o epifonemas; por otro, ha desaparecido el contexto de comentarios y debate que nutría las *novelle* que siguieron el paradigma decameroniano. El cotejo entre la *Primera parte de don Quijote* y las *Ejemplares* es interesante. En el primero, tanto la novela del *Curioso impertinente* como el cuento de Leandra ofrecen a sus lectores un aparato interpretativo. En la colección de 1613, esta lógica coercitiva resulta muy limitada. El narrador del *Amante liberal* indica que se pudo notar no en la historia sino en el personaje de Leonisa un «*ejemplo* raro de discreción, honestidad, recato y hermosura» (*AL*: 159); en *La española inglesa*, el discurso hermenéutico es más general:

> Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (*EI*, p. 263).

A causa de la situación de encuadre narrativo, la *Novela del casamiento engañoso* responde también a este esquema tradicional citando *Il trionfo d'amore* de Petrarca[2]. Podemos decir, pues, que Cervantes está en deuda con la disposición axiológica que manejaron los que escribieron colecciones de *exempla*, como don Juan Manuel, pero que este molde estructural antiguo no es el que determina la retórica global y moral de las *Ejemplares*.

---

[1] *Celoso*, p. 368-369 : «Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas». Las referencias al texto de las *Novelas ejemplares* remiten a la ed. de J. García López de 2001.

[2] «No sé qué responderos –dijo Peralta–, si no es traeros a la memoria dos versos de Petrarca, que dicen:

Ché, qui prende diletto di far f[r]ode;
Non si de lamentar si altri l'ingana.

Que responden en nuestro castellano: "Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado"» (*CE*, p. 533).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

1.1. La *novella* hacia 1600: un itinerario desde Mateo Bandello a Mateo Alemán

El segundo elemento contextual que quisiera evocar aquí entronca más directamente con el género de las *Ejemplares*.

Si bien las *novelle* de Straparola, Masuccio y Bandello se publicaron entre 1476 (*Il Novellino*, Nápoles) y 1573 (cuarta parte póstuma de los relatos de Bandello)[3], su traducción y edición en España se concentran en las últimas dos décadas del siglo XVI.

1580: Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento,* Matías Mares, a costa de Juan Ruelle, Bilbao.

1581 (Colofón: 1582): Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento,* Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1582: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento,* Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1582 (Colofón: 1583): Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento,* René Rabut, a costa de Francisco García y Juan Díaz, Granada.

1583: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento,* Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1586: Guicciardini, *Horas de recreación,* Matías Mares, a costa de Juan de Millis, Bilbao.

1588: Guicciardini, *Primera parte de los ratos de recreación,* Pedro Puigi y Juan Escarrilla, Zaragoza.

1589: Bandello, *Historias trágicas ejemplares,* Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, Salamanca.

1590: Giraldi Cinzio, *Primera parte de las cien novelas,* Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, Toledo.

1596: Bandello, *Historias trágicas ejemplares,* Pedro Madrigal, a costa de Claudio Curlet, Madrid.

1598: Straparola, *Primera y segunda parte del honesto y agradable entretenimiento,* Luis Sánchez, a costa de Miguel Martínez, Madrid.

1603: Bandello, *Historias trágicas ejemplares,* Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez, Valladolid.

1612 (Colofón: 1611): Straparola, *Primera parte del honesto entretenimiento de damas y galanes,* Nicolás de Asiaín, a su costa, Pamplona.

1612: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes,* Nicolás de Asiaín, a su costa, Pamplona.

(González Ramírez, 2011: 1235).

Si la expresión de la lascivia en los textos de Boccaccio y Masuccio dio al género breve una imagen incendiaria, la publicación de las novelas cortas de Bandello y Cinzio contribuyó a la emergencia de un tipo nuevo de narración, protagonizada por seres víctimas del poder, del destino o de su propia psicología. Los traductores franceses sellaron además la lectura global de estos relatos, dando

[3] *Le Piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola se publicaron en Venecia en 1550 et 1553; las *Novelle* de Bandello, entre 1554 y 1573; los *Hecatommiti*, en 1565.

ISSN: 1594-378X

al *Novelliere* bandelliano el título de *Histoires tragiques*[4]. Para España, lo más relevante será la rápida y profunda asociación de dichas historias con una modalidad inédita de ejemplaridad. Desde el primer título en castellano –*Historias trágicas exemplares* (1589)–, las obras del *Bandello Veronés* no dejarán de representar en la Península un nuevo modelo narrativo ejemplar. Comentando las novelas cortas de Cervantes, Lope 'confiesa' por ejemplo que

> son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos (2002: 106).

El fallo del augusto dramaturgo sobre la ejemplaridad exclusiva de las *Historias trágicas* (2002: 106) y su novela *La prudente venganza* son la repercusión de esta renovación mental y cultural (cf. Güntert, 2010: 240-242).

Sin duda tuvo su influencia el que las versiones castellanas de las historias bandellianas se hayan realizado a partir de las traducciones francesas. Pero también debió de ser determinante la reconfiguración que había llevado a cabo Mateo Alemán en la *Primera parte* (1599) y en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (1604). La peculiaridad del trabajo del autor sevillano y de la recepción de sus novelas insertadas consistió en canonizar la equivalencia *historias ejemplares–historias de venganza*[5]. A mi modo de ver, dos piezas clave del dispositivo alemaniano debieron marcar a los españoles del momento. Pensemos en primer lugar en la importancia de la última novela corta de la *Primera parte* que supone la mímesis de una doble venganza. Oracio, desdeñado por Clorinia, le corta la mano a través del muro haciéndose pasar por su amante Dorido. Éste, desengañado de la falsa amistad de Oracio, le propone un convite para engañarle a su vez y quitarle la vida:

> Dorido, para más desvelarlo, fingió no saber alguna cosa, mostrole el rostro alegre, la boca risueña; que, asegurado también con esto, aceptó el convite. Había hecho Dorido conficionar un vino que daba profundo sueño siendo bebido –el cual secretamente mandó que le sirviesen a la mesa–. Hízose así; y habiendo comido, con el postrer bocado se

[4] Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel* , 1559; François de Belleforest, *Continuation des Histoires tragiques extraites de l'Italien de Bandel*, 1559 (el séptimo tomo se publicaría en 1582). Cf. el ensayo de Pech 2000.

[5] La atención a las historias de venganza del *novelliere* bandelliano se notaba ya en la *Lezione* de Bonciani: comentando la novella III, 52 (historia IX en la versión castellana de 1589), el tratadista dice «come desterà in noi letizia quella buona donna che da un suo amante abbandonata, perché ella volentieri ad ognuno del suo corpo compiacea, di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propia vita di disgravidare contro il corso della natura, e di quella creatura non bene formata *mille strazii fece*, quasi del suo amante si vendicasse? Niuno per mio avviso dirà già mai che noi d'*opera* così brutta e *scelerata* dobbiamo prendere allegrezza, o senza pena lasciata o pur fieramente gastiata» (manuscrito Riccardiano, f. 6, cit. en Nigro 1989: 145-146).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> quedó en la silla como un muerto. Luego Dorido, atándole los pies y brazos fuertemente a los de la misma silla, cerradas todas las puertas de la casa; y ellos dos en ella solos, le dio a oler una poma, con que luego recordó del sueño en que estaba sepultado; y viéndose de tal modo, sin ser señor de poderse menear, conoció ser castigo de su culpa. Dorido le cortó ambas manos, y en el canto de la silla le dio garrote, con que lo dejó ahogado. Y esta madrugada lo trajo antes de amanecer delante de sí en la silla de un caballo; y poniendo un palo en el agujero donde cometió el delito, lo dejó ahorcado dél, y con una cinta las dos manos atadas al cuello, y por dogal un soneto. Con esto se ausentó de Roma, pareciéndole que, sin su Clorinia, patria ni vida pudieran consolarlo. Hoy, que amaneció este espectáculo, ha fallecido Clorinia y en este punto acaba de espirar.[6]

Esta novela corta con posibles ecos de dos novelas bandellianas[7] está situada por lo demás al final de la novela, rematándola sin más precisiones o comentarios. No sólo esta historia fija en la mente una imagen 'trágica' para el conjunto de la primera parte del *Guzmán* en cuanto última impresión de lectura, sino que también instaura el horizonte de expectativas de la próxima *Segunda parte*. No quedarán defraudados los lectores de la primera, puesto que se les narrará entonces la gesta de Guzmán como si de un personaje bandelliano se tratara: el héroe tiene que vengarse de la humillación que su tío le infligió en Génova.

Alemán había reforzado la ejemplaridad de la acción vengadora de Guzmán siguiendo el esquema de Homero cuando éste contaba la vuelta sangrienta de Ulises a Itaca. En la misma *Segunda parte*, la pertinencia de las historias trágicas se hace evidente si nos fijamos en el cuento que más utiliza este esquema narrativo (II, 2, 8)[8]. La protagonista, cuyo nombre se desconoce, se propone casarse con un caballero dejando a otro «muy aborrecido» [9]. Éste, al verse rechazado por la doncella, finge salir de su «casa como si hubieran dormido aquella noche dentro della». Cuando el primer caballero se entera de las murmuraciones de los testigos, decide abandonar a la doncella aborreciéndola. «Y no sólo a ella, mas a todas las mujeres». La doncella se propone entonces fabricar «con el pensamiento la traza con que mejor poder salvar su inocencia ejemplarmente, pareciéndole y considerándose tan rematada como su honestidad y que de otro modo que por aquel camino era imposible cobrarlo, pagando una semejante alevosía con otra no menos –y más– cruel. Revistiósele una ira tan infernal, y fuele creciendo tanto que nunca

[6] Las citas del *Guzmán* remiten a la ed. del texto que estoy preparando (Castalia).

[7] Bandello, II, 9 («La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti»); IV, 27 («Simone Turchi ha nemistá con Gieronimo Deodati lucchese: seco si reconcilia, e poi con inaudita maniera lo ammazza, ed egli vivo è arso in Anversa»). Cf. Rotunda 1933: 131. Sobre el motivo folclórico de la *mano cortada* («hands cut off») en las *novelle*: Cinzio 2012 (*Hecatommiti*, V, 5 y X, 10).

[8] Sobre la ejemplaridad de la novela corta de Dorido y Clorinia: Darnis, 2012: 222-236.

[9] Vid. el parecido con la *novella* I, 42 de Bandello, «Il signor Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato».

ISSN: 1594-378X

pensó en otra cosa sino en cómo ponerlo en efeto». El plan consiste en meterse a monja esperando que el alevoso caballero vuelva a pedirle que se case con él. Llega ese momento tal como su aguda prudencia le había indicado:

> Una noche, después de haber cenado, que se fue a dormir el marido, ella entró en el aposento y, sentada cerca dél, aguardó que se durmiese; y viéndolo traspuesto con la fuerza del sueño primero, lo puso en el último de la vida: porque, sacando de la manga un bien afilado cuchillo, lo degolló, dejándolo en la cama muerto. A la mañana temprano salió de su aposento; y diciendo a la gente de su casa que había su esposo tenido mala noche, que nadie lo recordase hasta que fuese su gusto llamar o ella volviese de misa, cerró su puerta; y con buena diligencia se fue al monasterio, donde luego recibió el hábito y fue monja, después de lavada su infamia con la sangre de quien la manchó, dando de su honestidad notorio desengaño y de su crueldad terrible muestra (II, 2, 8)[10].

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

2. Las tres ejemplaridades folclóricas de las novelitas de 1613

En varios estudios, señalé que las distintas reflexiones críticas sobre determinados parecidos entre las *Novelas ejemplares* y los cuentos de hadas no eran mera casualidad sino el resultado de un inmenso trabajo por parte de Cervantes para crear la novela corta española basándose en el folclore maravilloso. En este sentido, podemos decir que, si bien se inspiró en varios *novellieri*, fue el taller de escritura de Straparola, también nutrido por las consejas viejas, lo que imitó Cervantes para producir un género autóctono.

Así lo entendió el cura después de oída la historia del antiguo cautivo Ruy Pérez: «me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego» (*DQ I*, 42: 496)[11].

Remito a quien esté interesado a mi trabajo de tesis en línea. Sólo quisiera recordar que al menos tres novelas ejemplares recogen cuentos-tipos: *La ilustre fregona* con base en el tipo que luego Perrault reconfigura en *Cenicienta* y *La fuerza de la sangre* con *Las dos doncellas* que, juntas, son difracciones del cuento de *La Bella y la Bestia* (tipo 425, también aprovechado por Apuleyo en *Cupido y Psique*). Lo que aquí propongo es más bien un examen de las ventajas ejemplares (o *modos ejemplares*), para explicar por qué Cervantes quiso recuperar la fórmula de las consejas tradicionales en vista de la 'modernidad'.

[10] Sobre el sentido 'ejemplar' de esta anécdota: Darnis, *La picaresca en su centro*, de próxima publicación.
[11] Las referencias al texto de *Don Quijote* remiten a la ed. de F. Rico (1998).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

2.1. La ejemplaridad diegética

2.1.1. El heroísmo folclórico de los protagonistas

En los cuentos maravillosos que estudiaron, V. Propp, E. Meletinski y A. Greimas se dieron cuenta de que la arquitectura de estas ficciones imponía al protagonista una acción con dos fases: un combate y luego una 'tarea difícil', o, de manera más general, una prueba principal y otra 'fundamental'[12]:

> La doble oposición entre prueba preliminar y prueba fundamental es específica del cuento maravilloso de tipo clásico; esta oposición se expresa en primer lugar según el resultado (en el primer caso no hay más que un *objeto* mágico indispensable para el paso a la prueba fundamental; en el segundo caso, se alcanza el fin principal), y, en segundo lugar, según el carácter de la propia prueba (conducta correcta-hazaña heroica) (Meletinski en Propp 2009: 264).

De igual manera, Cervantes se vale de la misma estructura folclórica en sus *Novelas ejemplares*. Ricardo, el «amante liberal» ataca de modo verbal a Cornelio (p. 117) y luego tiene que aguantar que no le hable a Leonisa (p. 142[13]). En *La española inglesa*, también la perspectiva del combate (el de Ricaredo con Arnesto, que finalmente la reina impide –p. 244-245–) es anterior a la prueba de los dos años de separación (*EI*: 249[14]). En la *Novela de la gitanilla* pasa lo contrario: la espera de dos años (*GT*, p. 55[15]) precede al combate (*GT*: 97). Teodosia, la protagonista de *Las dos doncellas*, sigue una trayectoria binaria como sus otros congéneres: empieza su aventura apartándose del hogar familiar y, en una segunda etapa, se enfrenta con la demanda paralela de Leocadia, que también procura conseguir el amor de Marco Antonio.

La función de la prueba fundamental apunta a facilitar la legibilidad axiológica del protagonista; la segunda secuencia sirve para distinguir al *Héroe* del *Falso héroe* (al buen amante del malo) (Propp 1990: 217). Mientras la gradación actan-

---

[12] En la semiología de Greimas, la prueba preliminar corresponde a la prueba 'principal' y la prueba fundamental a la 'glorificante' (1986, p. 197-207).

[13] *AL*, p. 142 : «Habla paso, Mario, que así me parece que te llamas ahora, y no trates de otra cosa de la que yo te tratare».

[14] «Ricaredo les dijo que él dilataría el casamiento de la escocesa, que ya estaba en casa, del modo que después verían; y, cuando su padre los quisiese enviar a España a todos tres, no lo rehusasen, sino que se fuesen y le aguardasen en Cádiz o en Sevilla dos años, dentro de los cuales les daba su palabra de ser con ellos, si el cielo tanto tiempo le concedía de vida; y que si deste término pasase, tuviese por cosa certísima que algún grande impedimento, o la muerte, que era lo más cierto, se había opuesto a su camino».

[15] *GT*, p. 55 : «Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos; y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros».

ISSN: 1594-378X

cial de las pruebas crea una escala de heroísmo, la «tarea difícil» sitúa al protagonista por encima de los otros de la fábula (cf. Hamon 1997: 53-54). Pero eso no es todo. En efecto, la prueba final suele ser coronada con signos identificadores (N→Q, en el esquema de Propp[16]). La *Novelas ejemplares* recuperan igualmente este episodio folclórico de *Reconocimiento*. Berganza y Cipión «terminan» hablando, confirmando así su posible origen humano («esta no vista merced», *CP*: 539) ; los allegados de Costanza y Preciosa revelan las nobles marcas de nacimiento de las dos mozas[17] ; Andrés manifiesta su nobleza con su prontitud al combate (*GT*: 97) ; Leocadia enseña a doña Estefanía el crucifijo robado en la habitación de su hijo (*FS*: 316), etc. Antes que elemento aristotélico (*anagnorisis*[18]), el motivo del *Reconocimiento* canoniza al protagonista de las *Ejemplares* como héroe verdadero e imitable (Propp 1970: 76-77).

2.1.2. Seducción de lo absoluto

Dentro de los parámetros de la ejemplaridad del mundo ficcional o diegético, la representación de personajes caracterizados por su belleza y nobleza (Laspéras 1987: 337-358) constituye no sólo un componente de la ortodoxia novelesca de las *Novelas ejemplares*, sino también un factor más de imitabilidad (cf. Darnis 2006: 53). Las investigaciones en psicología evolucionista tienden a demostrar una evidencia, que la asociación de hermosura y estatus social fascina al ser humano hasta tal punto que –contra toda razón o antes de cualquier comprobación– la intuición asocia prestigio y bondad (Pinker 2005: 326). Este fenómeno concernía sobre todo a los jóvenes lectores. Desde el *Decamerón*, la novela corta se definía como un género –de tipo sentimental– muy del gusto de este público (Así rezaban sus primeras palabras: «Comincia il libro chiamato Decameron cognomato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini», Boccaccio, 1992: 3). Alonso de Castillo Solórzano, en *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) parece confirmar este interés de los jóvenes por la narración corta (Cayuela, 1996: 297)[19], y la novela

---

[16] Propp 1990: pp. 76-77. Meletinski 1970 : 134 : «En plus des épreuves préliminaires et principales, il y a souvent, mais pas toujours, des épreuves supplémentaires destinées à identifier le héros, et à prouver que c'est bien lui qui accomplit l'exploit héroïque et non ses adversaires imposteurs (les frères aînés, les belles-sœurs, les compagnons, etc.), et qu'il a donc bien mérité, comme récompense, le droit de se marier avec la princesse (ou avec le prince, s'il s'agit d'une héroïne). Cette identification supplémentaire du héros ne se rencontre que très rarement dans le folklore primitif, étant surtout typique des contes de fées développés comprenant des conflits familiaux. Quand ces derniers font partie du conte, les épreuves principales et supplémentaires peuvent parfois coïncider». Igualmente: García del Campo 1989: 614, que evoca las indicaciones de R. Schevill et A. Bonilla.

[17] Joya, papel de autentificación de la gitana vieja, lunar blanco en el seno izquierdo, pie soberbio y singular, con los dos dedos últimos trabados por medio con un poquito de carne para la primera (*GT*, p. 100-101), pergamino y cadena de oro para la segunda (*IF*, p. 429).

[18] López Pinciano 1998: 181 : «Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra».

[19] De la misma manera, que se trate de las novelas cortas del lombardo Mateo Bandello o de Cinzio, el blanco es siempre el mismo: para el traductor español del primero, los relatos breves sirven

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

del «Curioso impertinente», mirándolo bien, ya poseía la particularidad de ser leida, no para unos segadores, sino para un público en el cual se encuentran personas con apuros sentimentales.

Antes de pensar pues que la belleza y nobleza de los personajes cervantinos delatan posturas ideológicas morales e incluso aristocráticas, cabe recordar que estas dos cualidades contribuyen a favorecer la imitabilidad de la historias ascendentes[20]. La *conseja* genera *consejo* implícitamente : porque su encanto, su mundo *encanta* y fascina a los lectores.

La otra dimensión seductora que subyace en las novelas ejemplares de estructura folclórica radica en la dimensión casi trascendente de la situación final. La belleza sin par de la gitanilla (*GT*[21]), la liberalidad de Ricardo (*AL*[22]), el valor militar de Tomás Rodaja (*LV*[23]), la felicidad matrimonial de Leonisa y Rodolfo (*FS*), la «ventura de la ilustre fregona», la de las dos excepcionales «dos doncellas» desafían al tiempo. Que se trate de la inalterabilidad de la felicidad de las parejas o de su estirpe en estos desenlaces, un halo de atemporalidad magnifica la perfección producida por las aventuras. Como destacó E. Riley señalando un tipo de fórmula que indicaba «la perpetuación del nombre de los protagonistas», resulta obvio que el final de las *Ejemplares* tiene «mucha semejanza con la fórmula consagrada, tan alegre como inverosímil, de los cuentos infantiles ingleses, "*they lived happily ever after*"» (1992: 697).

Para el público, la duración transhistórica tiene una incidencia que las vidas de santos nos podrían ayudar a medir. En lo atractivo que Santa Teresa encontraba en estos relatos, subraya que, cuando niña, era esa dimensión perenne de la maravillosa felicidad lo que le seducía e incluso determinó su futuro comportamiento:

> Espantábanos mucho el decir que pena y gloria era *para siempre* en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto; y gustábamos de decir muchas veces: *¡para siem-*

«para industriar y disciplinar la juventud» (en Pabst, 1972: 191) ; en cuanto a los *Ecatommiti* (1565), «deben servir también de admonición a la juventud y cumplir el fin de abrirles los ojos» (Pabst, 1972: 167). Vid. igualmente Baranda (1996), p. 131 («las *novelas* condenadas por Marcos Bravo de la Serna como lectura juvenil, que no infantil»).

[20] Mucho antes de la publicación de las *Ejemplares*, los héroes caballerescos sacaban su poder de seducción de sus atributos novelesco prestigiosos. Tan sólo la palabra 'bondad' y sus derivados en *Amadís de Gaula* evidencian esta característica: mezclan de manera indisociable la nobleza, la fuerza, el valor, el comportamiento moral, la perfección sentimental, es decir, todos los vectores de fascinación (Rodríguez de Montalvo, 2001: 367, 425, 892, 1076, 1194, 1209, 1212, 1292, 1396). En suma, si las *Novelas ejemplares* gozan de ejemplaridad e imitabilidad, no lo hacen solo de modo directo, merced a un discurso únicamente explícito.

[21] *GT*, p. 108 : «Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren».

[22] *AL*, p. 159 : «Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos; y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se estendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del amante liberal; y aún hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa».

[23] *LV*, p. 301 : «se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado».

ISSN: 1594-378X

> *pre, siempre, siempre!* En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad (2001: 121).

Cervantes, en las últimas palabras de sus relatos de estructura folclórica, insiste en el carácter absoluto de la felicidad y de la fama de los héroes ejemplares y, de este modo, incrementa el impacto de las ficciones en sus lectores.

2.2. La ejemplaridad ética: retribución positiva

El segundo modo ejemplar de las novelas de 1613 corresponde a la dimensión actancial más conocida de los cuentos de hadas desde su adaptación cortesana por Ch. Perrault: «partout la vertu y est récompensée et partout le vice y est puni» (1981: 51). En España, la *conseja* anunciaba de antemano su lógica moral, pues, como recuerda Sancho a don Quijote, el cuentista acostumbraba comenzar sus relatos diciendo «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar…» (*DQ I*, 20: 212).

En las novelas cervantinas de tradición folclórica y de trama ascendente, la estructura retributiva es positiva: recompensa la bondad o el amor que mueven a los personajes principales[24]. Así, los mozos ven sus deseos correspondidos en *GT*, *AL* y *IF* y las mujeres, en *FS*, *DD* y *SC*. Es por esto por lo que media una gran diferencia entre las *novelas* y las *novelle*. De haber seguido los guiones de los relatos de Bandello y los personajes despiadados de esta colección, Cervantes nunca habría permitido que la hermosa Leonisa se casara con Ricardo (*AL*) y hubiera reanudado con la fórmula del cuento de Marcela y Grisóstomo (*DQ I*, 13-14)[25] y de la novela de la *Cárcel de amor* (cf. Hart, Rendall, 1978). En la novella bandelliana 18 del primer volumen, «l'altiera e onestissima giovanetta» Gualdrada, movida por un «giusto sdegno», se niega a casarse con Otón III[26]. Admirado de la respuesta de la doncella, el emperador ensalza entonces su independencia ejemplar y decide mostrar cómo él logra vencerse a sí mismo aceptando la situación. Pero en otro relato, el III, 31, el protagonista masculino, desdeñado por su amada, prefiere suicidarse tomando veneno.

Cervantes prefiere despertar en sus *Novelas ejemplares* una competencia cognitiva antropológica relacionada con las intuiciones éticas del ser humano. Al principio del s. XX, André Jolles indicaba que los lectores de los cuentos maravillosos solicitan una «moral ingenua», una reacción espontánea parecida al «moral sens» señalado por Ch. Darwin (2009) y al sentido intuitivo de la reciprocidad que ahora documentan los etólogos:

---

[24] Con un punto de vista similar: Canavaggio, 1997: 281.

[25] Sobre la poca ejemplaridad del caso a la luz del caso de Leandra, cf. Moner 1986: 33-44.

[26] Así resume el narrador la lección psicológica de la *novella*: «v'affermo che, sia chi si voglia, o uomo o donna, che non fará se non tanto quanto vuole pur che la persona si deliberi» (Bandello, 1910a: 232).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Dans *Cendrillon* où une pauvre enfant doit affronter la méchanceté d'une marâtre et de ses deux filles […] le conte insiste moins sur la méchanceté de la famille que sur l'injustice ; et la satisfaction qu'on éprouve à la fin vient moins de ce qu'une jeune fille reçoit la récompense de son travail, de sa patience et de son obéissance que du fait que l'événement tout entier répond à ce que nous attendons et à ce que nous exigeons d'un univers juste. L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale à notre avis pour la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte […].
> [Ainsi], dans cette forme, le merveilleux n'est pas merveilleux mais naturel. On peut comparer là-dessus le conte et la légende. Dans la légende, le prodige du *miracle* était la seule confirmation possible d'une vertu devenue agissante et qui s'était objectivée ; dans le conte, le prodige du merveilleux est la seule possibilité qu'on ait d'être sûr que l'immoralité de la réalité a cessé d'exister (Jolles 1972 : 190-192).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Cervantes, como buen cuentista, estimula en nosotros esa moral ingenua y la satisface proponiendo relatos que confirman nuestras esperanzas éticas de retribución positiva de los héroes (Jose, Brewer 1984: 915-916). Con esta correspondencia entre esperanzas éticas y estructura moral, se va haciendo «ejemplar» la recepción de las vivencias de los protagonistas.

2.3. La ejemplaridad narrativa: la mímesis de la acción y la estructura ascendente del cuento (*happy ending*)

No terminaré esta rápida presentación de los *modos ejemplares* de la novelas cervantinas de 1613 sin antes mencionar el tercero y último.

2.3.1. La teoría aristotélica de la mímesis: una representación de la acción humana

Para entender el *tercer modo ejemplar*, cabe dar la vuelta y releer la *Poética* de Aristóteles. Veremos entonces que entre la «conseja» y la «mímesis» Cervantes debió de percibir una interesante correspondencia.

Una forma de escritura ejemplar que conocían muy bien los autores áureos corresponde al empleo de la sentencia dentro de la narración. Jean-Michel Laspéras apunta que, sobre este particular, las *Novelas ejemplares* tampoco son un referente para la producción hispánica del Seiscientos[27]. Así se entiende el juicio de Lope de Vega, que destierra la colección cervantina del continente de la ejemplaridad. Sin duda merece la pena subrayar que la poética de la novela corta no fue

[27] «Toujours est-il que la nouvelle qui nous apparaît la mieux élaborée, *La ilustre fregona*, n'en compte aucune, alors que d'autres textes cervantins, tels *El amante liberal*, *Las dos doncellas*, sans doute les premiers écrits, en accueillent davantage» (Laspéras 1987: 397).

ISSN: 1594-378X

otra que la de la novela grande que Cervantes escribía al mismo tiempo, es decir el *Quijote*, y que definió en el prólogo a la *Primera parte*:

> ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto […], pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? (*DQ I*: 17)

La declarada afirmación de antiretoricismo basada en el rechazo de la «anotación» es todo un programa, pero no nos explica qué ejemplaridad siguió o creó Cervantes. Lo más sencillo es acudir a la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, tantas veces referida para entender la prosa cervantina. En la lectura del doctor, la ejemplaridad de la literatura («poesía») debe inspirarse en la retórica hagiográfica y el espectáculo público del ajusticiamiento de los delincuentes; supone sobre todo representar la desdicha trágica para mejor «reformar y moderar las costumbres» (1998: 90 y 109):

> porque cuando el hombre se halla en trabajos, no se acuerda de los que Iphigenia y Orestes pasaron, sino del fin que en las dos *Iphigenias* tuvieron, que fue bueno; mas, cuando se acuerda de un *Edipo Hércules Oetheo*, tórnase el hombre muy consolado en sus miserias […]. Y, como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de pasiones, hácese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y demasiada compasión. Esto se vee claro en los condenados a muerte, que, si alguno lo es en algún pueblo pequeño, no usado a ver ajusticiar hombres, al tiempo que le llevan por las calles y el pregonero va publicando la causa de su muerte, los hombres se enternecen, lloran los viejos, plañen las mujeres y aun gimen los niños viendo lamentar a sus madres; mas, si la tal justicia se ejecuta en una gran ciudad, adonde muchas veces se ejecuta la tal justicia, no hace más movimiento el ajusticiado ni el pregonero en la gente que si no fuese cosa de momento (1998: 341).

Para estudiar la poética cervantina, sin embargo, la referencia a la *Philosophía antigua* no es tal vez la mejor candidata al puesto de fuente poética principal. A partir de los años 70 del siglo XVI, la mayor parte de los comentaristas de Aristóteles (Lodovico Castelvetro, Baccio Neroni, Giulio del Bene, Alessandro Picco-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

lomini, Filippo Sasseti y, tiempo antes, Gian Giorgio Trissino)[28] empiezan a insistir en el capítulo VI de la *Poética,* que el Pinciano no había aprovechado nada o muy poco[29]. Recordemos lo que declaraba Aristóteles:

> como la tragedia es una imitación de una acción y una acción es llevada a cabo por individuos que actúan […] y es el argumento la imitación de la acción, pues llamo aquí *argumento* [*muthos*, *fábula*] a la composición de acciones […]. Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; el segundo lugar lo ocupan los caracteres […]. (49b36-50b10; Aristóteles 2002: 45-47)

Al contrario de la interpretación del Pinciano sobre el *carácter* (entendido como «costumbre» moral que distinguía entre virtud y vicio)[30], los italianos habían vuelto a la idea original de teleología de la acción como núcleo del *carácter* (*èthè*), pues para Aristóteles «los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los va adaptando *a causa de sus acciones*» (50a20-22, el subrayado es nuestro). Así, los comentaristas italianos del final del Seiscientos recordaban que la *Poética* era literariamente un arte de la construcción de la *fábula*, y, filosóicamente, un arte de praxeología, tendente a veces al pragmatismo: «El carácter –dice– es aquella cualidad que muestra la decisión madura, cómo es, por lo que carecen de carácter aquellos discursos en los que el hablante no tiene nada que decidir o evitar» (49b36-50b10; 2002: 45-47).

Las *Novelas ejemplares* son el fruto de la adopción de este canon literario por parte de Cervantes, como espero mostrarlo y como dejan claro las palabras del «amigo» en el prólogo de la *Primera parte de don Quijote* (1605). Lo que concibió Cervantes en el *Quijote* ya era exactamente eso: una «simple y sencilla historia» (*DQ I*: 17). Por ello, el novelista sólo

> tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. […] no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; *pintando*, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, *vuestra intención*, *dando a*

[28] Duprat 2009: 219-223 y 244-254; Teresa Chevrolet 2007: 418-424.

[29] Pinciano 1998: 172: «digo que la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, las cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad».

[30] «Ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno que no el malo y el indiferente; hace también la dignidad y estado de vida, porque más mueve, como está dicho, un príncipe que un popular y más un religioso que un seglar» (Pinciano 1998: 349).

ISSN: 1594-378X

> *entender vuestros conceptos* sin intricarlos y escurecerlos (*DQ I*: 17-18, el subrayado es nuestro).

En efecto, la lectura atenta de Aristóteles llevaba a pasar de la mímesis renacentista basada en el discurso de autoridad a una mímesis considerada como *diégesis*, es decir, como una sintaxis actancial. Así lo intuyó P. Ricœur:

> Una última constricción limitativa merece situarse en el título del binomio *mímesis-mythos*, ya que permite precisar el uso aristotélico de la *mímesis*: me refiero a la que subordina la consideración de los caracteres a la de la propia acción […]. Aristóteles es […] exigente: «La tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad […]». Pero lo esencial no es eso: al dar así la preeminencia a la acción sobre el personaje, Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción. En ética (cf. *Ética a Nic.* II, 1105a, 30ss), el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres. (1987: 93-94)

Asociación Española de Estudios Literarios Ibéricos y Latinoamericanas

Lejos de una lectura estrictamente moral de la *Poética*, conviene por lo tanto ver en qué medida la esencia praxeológica de la mímesis pudo determinar el concepto y la práctica de la ejemplaridad que Cervantes utiliza en sus relatos breves[31].

2.3.2. *La estructura ascendente de varias novelas ejemplares*

Lo cierto es que el cuento de hadas es un modelo *estructural* de ejemplaridad al presentar a los oyentes una estructura ascendente (Paulme 1976)[32]. La

[31] En España, un tipo de literatura debió de inclinar a varios autores a escoger este patrón narrativo. Se trata de los libros de emblemas y empresa. La profusa edición de grabados inducía a invertir la relación entre *logos* y *pictura*. Las empresas daban a entender que el pensamiento recogido en la glosa se encontraba cifrado en la imagen; por lo que se refiere a las empresas, no sólo estaban desprovistas de glosa, sino que también la lectura filosófica de la imagen venía escondida en la conjunción entre la imagen y el *lema* o *mote*; en cualquier caso, con este cruce, el comentario se volvía innecesario. Cf. Arellano, 2000; Pinillos, 1997.

[32] Los especialistas del cuento maravilloso defienden la idea de preeminencia de la estructura ascendente para definir su arquitectura básica: Propp 1980 : 78-79 (función n° 25 -*M*-) ; Tolkien 1998 ; Paulme 1976: 24 ; Larivaille 1982: 61 («la victoire finale du héros et des valeurs qu'il incarne est une loi générale du conte merveilleux, dont quelques très exceptionnels échecs ne font que confirmer la généralité»; Belmont 1999: 91-93 (la conseja «recèle des capacités de dérapages, apparaissant sans doute chez des conteurs malhabiles ou dans une tradition affaiblie, mais qui suivent une propriété latente de ces récits. Le glissement vers le tragique concerne précisément la fin du conte, comme si les conteurs laissaient aller le malheur, la misère, à sa conclusion normale […]. Le récit contient en lui l'issue fatale, que la règle fondamentale du conte écarte au dernier moment, mais dont les conteurs avaient l'intuition. Les bons conteurs, les conteurs d'expérience, ayant assimilé les lois implicites du genre menaient cependant le récit jusqu'à l'heureux dénouement, tandis que les conteurs d'occasion, les jeunes ou les conteurs passifs embrayaient parfois vers ce qui pourrait apparaître comme une voie narrative logique». Para España: Rodríguez Almodóvar 1989: 164-165.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ley del *happy end* es fundamental por su profundo alcance perlocutorio. En efecto, el final del cuento arroja su luz sobre toda la historia dando a la acción del protagonista su valor. En las consejas, lo que le llamó la atención al folclorista Jan de Vries en la organización narrativa de la experiencia humana, fue la narración de la «posibilidad de alcanzar un objetivo planteado» (1958: 18) a partir de una situación adversa marcada por un *daño* o una *carencia* (Propp, 1985: 178-180). Estudiando este tipo de relato tanto J. Bruner como P. Ricœur notaron que los cuentistas se valían de él para proponer a sus oyentes un arma intelectual para defenderse contra los errores propios o las dificultades de la vida, descubriéndoles el camino que lleva a la felicidad. Que sea la de la tragedia o del cuento, la mímesis se considera un extraordinario «poder-hacer»[33].

Esta ejemplaridad típica de las consejas de vieja basada en una trama que lleva a los protagonistas desde la desdicha hasta la felicidad había sido destacada por varios estudiosos. Luis A. Murillo mostraba en la colección ejemplar que un «primer grupo» (*GT, AL, EI, IF, DD*) seguía una *Romance structure* (1988: 232); a este, añadía otro similar, que depende de una *Legendary structure* (*FS*, *SC*), de arquitectura global semejante. En su investigación sobre los *explicit* ejemplares, Edward Riley señaló también como vimos la impronta de los cuentos tradicionales[34].

El problema de estos estudios radica en el uso del esquema anglosajón del «*Romance*», que impide un análisis más preciso. Recordando las reflexiones de José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*[35]), Walter Pabst fue quien supo mejor percibir en las *Ejemplares* su solidaridad con las viejas consejas:

> las conclusiones de las novelas 1, 2, 4, 6, 8, 9 y 10 se nos antojan inverosímiles, y sin embargo encierran un elemento satisfactorio en el sentido más profundo, lo mismo que ciertos desenlaces de comedias, o bien algo de irreal y sin embargo de verdadero, como los desenlaces felices de los cuentos […]

---

[33] Bruner 2003 y Ricœur 2000: 132 : « [la] typification de l'histoire permet à la poésie d'être rattachée à [l'intelligibilité] éthique, qu'Aristote appelait *phronèsis*. La *phronèsis* nous dit que le bonheur est le couronnement par excellence de la vie et de l'agir, mais elle ne nous dit pas de quelle manière obtenir cet état de fait. C'est la poésie qui nous montre comment les changements de fortune [...] se nourrissent de la pratique concrète. Mais elle nous le montre sous la modalité hypothétique de la fiction. Néanmoins c'est par notre familiarité avec ces types de mises en intrigue que nous apprenons comment relier excellence et bonheur».

[34] Riley 1992: 694: «Una de las cosas que me han impresionado primero al contemplar las conclusiones de las *Novelas ejemplares* es que seis de las siete que acabo de señalar (las de tipo *romance* o mixto) emplean [… fórmulas] que se asocian con la literatura de tipo tradicional, folclórico e infantiles. El hecho refuerza su condición de *romance*».

[35] Ortega y Gasset 1990: 187: «Ello es que los temas referidos por Cervantes, en parte de sus novelas, son los mismos venerables temas inventados por la imaginación aria, muchos siglos hace. Tantos siglos hace que los hallaremos preformados en mitos originales de Grecia y del Asia occidental. ¿Creéis que debemos llamar novela al género literario que comprende esta primera serie cervantina [*El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas*]? No hay inconveniente; pero haciendo constar que este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales».

ISSN: 1594-378X

> Como en los cuentos, los libertadores deben venir disfrazados; como en aquellos, todo sale bien al final, porque las *Novelas ejemplares* comparten con los cuentos los rasgos principales de la ejemplificación de redenciones y salvaciones felices […].
> El carácter fabuloso de las *Novelas ejemplares* no es un rasgo casual, no querido ni buscado por su autor, sino una *intención artística consciente* (1972: 234-239).[36]

La mayor parte de las *Novelas ejemplares* acaban narrando en efecto la felicidad de sus protagonistas (*RC*: 215 «gran risa»; *CP*: 616-617 «contento») y, a menudo, el matrimonio que esperaban (*GT, AL, EI, FS, IF, DD* o *SC*). Desde luego, están las novelas del *Celoso extremeño* y la del *Casamiento engañoso*, de estructura descendente, pero, como procuré mostrar en otro trabajo (2006), Cervantes recurría allí no a la forma trágica bandelliana, sino a la ejemplaridad de las tragedias ovidianas, que a la sazón también estaban consideradas como «consejas»[37].

3. LA EJEMPLARIDAD NARRATIVA DE *LA FUERZA DE LA SANGRE* Y LA CASUÍSTICA PRÁCTICA DE LAS *EJEMPLARES*

Al igual que las novelas del *AL*, las *DD* y la *SC*, la de *La fuerza de la sangre* ejemplifica cómo salir de apuros. Juntos estos relatos constituyen un panorama bastante exhaustivo de casuística amorosa con cinco situaciones iniciales: la soledad sentimental, la competencia amorosa, las disensiones interfamiliares, el acto sexual de la doncella y el deseo de muerte.

Si por un lado las novelas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* suministran más bien una educación sentimental (Darnis 2006: 658-723), el *AL*, las *DD*, la *SC* y la *FS* plantean inicialmente una situación laberíntica para indicarnos después el hilo de Ariadna que conduce a la salida del dédalo amoroso.

El caso de *La fuerza de la sangre* nos interesa aquí porque, precisamente, ofrece una respuesta a los relatos en que Bandello contaba el final desdichado de las mujeres violadas o rechazadas por su amante. Cervantes propone al contrario un esquema de actuación alternativo y pragmático con dos pilares primordiales: el apoyo de algún ayudante y el recurso al matrimonio.

3.1. La ayuda del *auxiliar*

[36] Varias *Nouvelles exemplaires* funcionan a modo de cuentos maravillosos: «alors que le début […] est très divers, le milieu et la fin sont beaucoup plus uniformes et constants» (Propp 1983 : 55).

[37] Cf. *Covarrubias*, "Vara": «cuando [la ancianas] entretienen los niños contándoles algunas patrañas, suelen decir que cierta ninfa, con una vara en la mano, de oro, hace maravillas y transmutaciones, aludiendo a la vara de Circe, encantadora, y usan deste término: "Varita, varita, por la virtud que Dios te dio, que hagas esto o estotro"».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

De forma análoga al papel esencial desempeñado por Sancho en la aventura de Alonso Quijano, Cervantes reintroduce en *AL, FS, DD* y *SC*[38] la importancia cardinal de los auxiliares (Mahamut –*AL*–, don Rafael –*DD* – o los vascos don Juan y don Antonio –*SC*–), aquellos mismos que en los cuentos-tipos 313 (*La hija del diablo*[39]), 425 (*La búsqueda del esposo perdido*[40]) y el 675 (*El muchacho vago*[41]), ayudaban a resolver las dificultades que conocían los héroes del folclore maravilloso[42].

Leocadia, después de haber sido violada por un desconocido y luego abandonada por las calles de Toledo, logra recogerse en casa. Allí, la joven encuentra a su padre como la Bella del cuento de Madame Leprince de Beaumont (tipo 425 "La Bella y la Bestia"). Cuando la joven llega, su padre le asegura todo su amor y consideración moral («tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo», *FS*, p. 311). Pero él no se limita a impartir consejos psicológicos[43]; de manera muy concreta, quiere evitar a su hija la deshonra que supondría revelar el caso delante de todos. Lo interesante es que este consejo social induce también a la hija a rechazar el plan «discreto» de la venganza, al contrario de Violante, un paradigmático personaje del primer volumen de las tragedias bandellianas[44]:

> Díjoles lo que había visto en el teatro donde se representó la tragedia de su desventura: la ventana, el jardín, la reja, los escritorios, la cama, los damascos; y a lo último *les mostró el crucifijo que había traído, ante cuya imagen se renovaron las lágrimas, se hicieron deprecaciones, se pidieron venganzas y desearon milagrosos castigos.* Dijo ansimismo que, aunque ella no deseaba venir en conocimiento de su ofensor, que si a sus padres les parecía ser bien conocelle, que por medio de aquella imagen podrían, haciendo que los sacristanes dijesen en los púlpitos de todas las parroquias de la ciudad, que el

[38] Ya había señalado A. Rey Hazas en *FS, DD* y *SC* la participación esencial de una tercera persona en la construcción de la trama (2005: 259).

[39] Camarena, Chevalier 1995: 85-96. Para la primera Edad Moderna, cf. *Galateo español*, *Lo cunto de li cunti*.

[40] Camarena, Chevalier 1995: 241-287. Para la primera Edad Moderna, cf. *Lo cunto de li cunti*.

[41] Camarena, Chevalier 1995: 689-692. Para la primera Edad Moderna, cf. «El muchacho vago» en *Le piacevoli notti* (III, 1).

[42] Estos papeles corresponden a los motivos señalados por St. Thompson con los códigos B 300-599 (animales amistosos), D 800-1699 (os mágicos), H 1232-1235 (auxiliares en las tareas difíciles), N 800-899 (ayudas).

[43] Propicia así a los lectores que podrían dudar de las mujeres que se encuentran en semejantes situaciones el siguiente discurso: «Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y, pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y […] tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido» (*FS*, p. 311).

[44] «La sera vennero i dui fratelli a casa i quali parimente avevano il nuovo matrimonio udito dire, e trovata la sorella che amaramente piangeva né consolazione alcuna voleva ricevere, quella a la meglio che puoterono insieme con la madre si sforzarono acquetare e dal pianto levarla» (I, 42; Bandello 1910b: 119).

ISSN: 1594-378X

> que hubiese perdido tal imagen la hallaría en poder del religioso que ellos señalasen; y que ansí, sabiendo el dueño de la imagen, *se sabría la casa y aun la persona de su enemigo*.
> A esto replicó el padre:
> -Bien habías dicho, hija, si la malicia ordinaria no se opusiera a tu discreto discurso, pues está claro que esta imagen hoy, en este día, se ha de echar menos en el aposento que dices, y el dueño della ha de tener por cierto que la persona que con él estuvo se la llevó; y, de llegar a su noticia que la tiene algún religioso, antes ha de servir de conocer quién se la dio al tal que la tiene, que no de declarar el dueño que la perdió, porque puede hacer que venga por ella otro a quien el dueño haya dado las señas. Y, siendo esto ansí, *antes quedaremos confusos que informados*; puesto que podamos usar del mismo artificio que sospechamos, dándola al religioso por tercera persona (*FS*: 310-311, el subrayado es nuestro).

3.2. El matrimonio y el fin de la deshonra

Cervantes va muy lejos en este cuento novelado porque hace de la esfera de acción del *Ayudante* la pieza clave de la gramática ejemplar de la historia. Tanto es así que el autor español modificó otro actante de la versión tradicional del relato-tipo: la mala madre de la Bestia. Doña Estefanía, en vez de poner trabas a la unión de los dos jóvenes, va a favorecerla. De modo que esta figura de *donante* perdió aquí –como otras del folclore[45]– el lado inquietante y vengativo de aquellas que asumían un papel malintencionado a imagen de la diosa Venus en la fábula de Apuleyo (cf. los cap. IV, 5-VI, 3 en el *Asno de Oro* adaptado por Cortegana).

Si el padre invita a su hija a esperar y a tener esperanza, la madre de Rodolfo es la verdadera artífice de la conclusión feliz del cuento cervantino. Gracias a ella, el proyecto de boda funciona como hilo de Ariadna para la Leocadia[46] :

> [Doña Estefanía consoló] y abrazó a Leocadia, besó a su nieto, y aquel mismo día despacharon un correo a Nápoles, avisando a su hijo se viniese luego, porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremanera y tal cual para él convenía. No consintieron que Leocadia ni su hijo volviesen más a la casa de sus padres, los cuales,

[45] Véase por ejemplo el aspecto ambivalente de la Yaga (negativo y positivo) en los cuentos rusos: Propp 2008: 69-160.

[46] Sobre la imagen del rapto como símbolo de matrimonio, véase Mejía 2003: 373: «Tenían más por costumbre los romanos que, cuando llevaban la novia a casa del marido, en llegando al umbral de la puerta, se paraban y no entraban hasta que la metían forzándola y tirando della, dando a entender que donde iba a perder su limpieza pareciese que iba forzada. E asimismo, cuando la daban y entregaban a su marido que la llevase, la sentaban en las haldas de su madre para que de allí la llevase y tomase su marido por fuerza, deteniéndose ella y asiéndose a su madre; y esto hacían en memoria que antiguamente las doncellas Sabinas habían sido tomadas y forzadas por los romanos, la cual fuerza había sucedido en bien y aumento del pueblo romano».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> contentísimos del buen suceso de su hija, daban sin cesar infinitas gracias a Dios por ello.
> Llegó el correo a Nápoles, y Rodolfo, con la golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba, de allí a dos días que recibió la carta, ofreciéndosele ocasión de cuatro galeras que estaban a punto de venir a España, se embarcó en ellas […] y con próspero suceso en doce días llegó a Barcelona, y de allí, por la posta, en otros siete se puso en Toledo y entró en casa de su padre, tan galán y tan bizarro, que los estremos de la gala y de la bizarría estaban en él todos juntos (*FS*: 317).

Lo que revela este pasaje es que el matrimonio no es en la novela un mero *topos*, se integra en la trama como una estratagema realista y pertinente. Merced a esta estrategia, doña Estefanía logra que su hijo vuelva y se case con Leocadia. ¿Se habría convertido en papel de correo la varilla de virtud de la madrina? De hecho, las consejas cervantinas podrían situarse más cerca de la realidad de lo que pensamos, siendo entonces sus lecciones más pragmáticas que aquéllas que ejemplifican muchas novelas italianas. Para el historiador Jean-Louis Flandrin, las declaraciones por violación son poco frecuentes en la Francia del momento; el secreto seguido de matrimonio era la opción que tomaban las víctimas cuando conocían a su agresor:

> Une plainte pour viol aurait déshonoré la plaignante. C'est sans doute pour cela qu'elles sont si rares au moment des faits [… Une jeune orpheline de 26 vingt-six ans, Geneviève Rossignol, violée par un inconnu] est allée porter plainte au quatrième mois de grossesse, dès qu'elle a été sûre d'être enceinte, alors que, lorsqu'elles connaissaient leur séducteur, les filles essayaient jusqu'au huitième ou neuvième mois de s'en faire épouser ou de négocier avec lui (1993: 286-288).

La *Novela de La fuerza de la sangre* trata, entonces, merced a dos secuencias distintas, dos casos sobre la violación: por una parte cuando el abusador es un desconocido (p. 304-314), y también cuando deja de serlo (p. 314-323). La comprensión del valor matrimonial no puede ser más clara a la vista del efecto producido en la joven al cabo de este recorrido: «Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues, al volver del que ahora he tenido, asimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada» (*FS*: 322). *Las Etiópicas* de Heliodoro manifestaban el interés del vínculo matrimonial en el blanqueo de la 'indecencia' carnal[47]; en las consejas tradicionales también, según comenta el escritor folclorista A.

[47] *Romans grecs et latins* 1958: 614: «Réfléchis donc à la meilleure façon de te conduire, dans les circonstances présentes : ne jamais éprouver la puissance de l'Amour est heureux, mais, une fois pris, conformer sa volonté au parti le plus raisonnable est ce qu'il y a de plus sage ; et, si tu veux m'en croire, tu peux le faire et éviter ce que le désir a de honteux en préférant une union légitime et en guérissant ta maladie par le mariage».

ISSN: 1594-378X

Rodríguez Almodóvar, la boda final podía concebirse como un modo de «recuperación social» para «una violada» (1989: 166). En la España católica, no estaría de más recordar asimismo el peso del pensamiento teológico, el cual estuvo muy atento a este problema desde sus orígenes. Casarse representa en efecto, un remedio a la dimensión pecaminosa de la lujuria, entendida desde san Pablo y san Agustín como la repetición contemporánea del pecado original (Bologne 1995: 79-88). Para el obispo de Hipona, en particular, la fidelidad exigida durante la vida matrimonial transforma el acto sexual en «débito conyugal»; con ella disminuye la imperfección humana expresada en la incontinencia sexual.

Otro «bien» del matrimonio que santo Tomás hará también suyo es la prole; y a este respecto, la novela cervantina es interesantísima. El niño Luis que recoge el futuro suegro noble de Leocadia constituye la primera etapa de la resolución narrativa. Si bien es atropellado Luisico por un caballo, como lo fue la madre por un metafórico lobo (p. 304), todo llega a buen puerto. La relación vertical entre el abuelo y el nieto pone de relieve la cuestión de la estirpe y pues su condicionante básico, a saber el concepto social y también teológico de «generación»[48]. Recordemos además que el diagnóstico médico expresado por el cirujano continúa la metonimia simbólica entre el niño y la madre, como si la violación de la madre se debiera leer a la luz del atropello del niño: «dijo que no era tan mortal la herida como él al principio había temido» (p. 313)[49]. La generación acaba superando –aunque sea de forma imperfecta– el mal original (cf. *IF* y la violación de la madre de Costanza).

Resumiendo, el padre de Leocadia y la madre de Rodolfo, como mediadores y auténticos tránsfugas del cuento de hadas, constituyen dentro de la economía práctica de la novela un medio sumamente eficaz. Basta con recordar en *Las dos doncellas* el pensamiento del hermano de Teodosia cuando ella se está preguntando «¿Qué camino es el mío, o *qué salida* espero tener del intricado laberinto donde me hallo?»; él responde primero diciendo «en viniendo el día, *nos aconsejaremos los dos* y veremos *qué salida* se podrá dar a vuestro *remedio*» o pensando que como «aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su *remedio*», debía «procurársele por todas *las vías* posibles» (p. 450-452). En este sentido, el héroe cervantino es un héroe «maravilloso» y ejemplar porque, pese a

[48] Es para las mujeres manchadas «un bien pour elles que cet état même de mariage où elles sont engagées, puisqu'elles l'ont choisi afin de retenir cette concupiscence dans des bornes légitimes et pour empêcher qu'il ne déborde d'une manière honteuse et dissolue. Car enfin, si cette passion de la nature traîne après elle une faiblesse dans la chair qui soit incapable d'être réprimée, elle est resserrée par le moyen du mariage dans les liens indissolubles d'une foi qui l'attache à la compagnie d'une seule personne. Si elle a par elle-même une inclination de se porter avec excès à l'action charnelle, elle est réduite par le mariage à ne la désirer que pour engendrer chastement des enfants» (San Agustín 2001: 49-50).

[49] «¡Oh tú, cualquiera que seas, que aquí estás comigo (y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo), si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que, ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida! ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra! ¡Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme; y así, en un mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso!» (*FS*, p. 306).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

su aislamiento inicial, está dispuesto a «aceptar las ayudas presentadas y a establecer relaciones amistosas o afectivas» (nuestra la trad. de Belmont 1999: 192[50]).

3.3. Cervantes, Bandello y las *Novelas ejemplares*

Con sus *Novelas ejemplares*, Cervantes quiso liberar[2] la novela europea de la perspectiva de venganza o de suicidio que la edición de las obras de Bandello podía sustentar. En el autor dominico, las pulsiones habían hecho pasar al segundo plano la racionalidad de los personajes y, además, aquellas pasiones no podían aplacarse hasta saciarse con una deseada *vendetta*, de ahí la originalidad de la colección italiana para los contemporáneos (como bien intuyeron los autores europeos como Shakespeare, Lope de Vega o María de Zayas). La octava novela del primer volumen de Bandello ofrecía un espejo interesante pues conducía a una joven violada, Giulia, a suicidarse en el Oglio. Recuperando un motivo tan traumático en *La fuerza de la sangre*, Cervantes coloca su novela en el horizonte de expectativas trazado por los *novellieri* para mejor hacer notar su disconformidad narrativa. La distancia *poética* entre ambas fórmulas es palmaria: mientras que la violación de Giulia se cuenta al final de la *novella* y desemboca necesariamente en el suicidio de la protagonista, la de Leocadia abre la narración y pone paradójicamente –y diría folclóricamente– la primera piedra del edificio matrimonial y familiar.

De la misma manera, la maldad y las artes de disimulo de Rodolfo no dejan de recordar otro texto de Mateo Bandello, el de Violante, publicado en el primer volumen (I, 42 «Il signor Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato» –1910b: 115–), ambientado en España (Valencia) y, por supuesto, adaptado en la primera traducción castellana de 1589 (5ª historia). En el texto italiano, el burlador se negó a casarse con la que se abandonara en sus brazos. Ahí también Cervantes traza con lápiz grueso la distancia que lo separa de sus homólogos italianos. No olvida hacer referencia a la solución que Violante ideó (esto es, torturar y matar al seductor)[51] y que es sintomática en las *Novelas trágicas y ejemplares*[52]. A la perspectiva de la venganza «justa», el español concibe y opone

[50] También, Lüthi 1976: 143-144.

[51] Vid. el discurso explicativo de la mujer: «Ahi, sleale, pérfido, villano e crudel cavaliero, non piú per le scelerate opere tue cavaliero ma vilissimo uomo, quanto mi duole che io di te non possa públicamente negli occhi di tutta la cittá quella vendetta prendere che la sceleraggine tua merita! Ma di modo sí fatto ti punirò che a quanti ci sono e che dopo noi verranno sarai essempio, a ciò che di beffar le semplici ed incaute fanciulle debbiano guardarsi, e quando volontariamente hanno fatto una cosa che nel cospetto di Dio è accetta, che la conservino. [...] lodato Iddio, ella [la lengua del hombre, que está cortando mientras habla] nessun'altra piú ne ingannerá» (Bandello 1910b: 123).

[52] Cf. I, 44 «Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrina in adulterio a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara». Doble ejemplaridad: la contrición de Ugo, el hijo, que realza su muerte («Egli intesa la cagione di tanto inopinato annunzio e del sui infortunio, amaramente il suo peccato pianse e a sofferir la meritata morte con grandissima contrizione si dispose, e tutta la notte in santi ragionamenti e detestazione del suo fallo consumò», Bandello, 1910b: 145) y la pertinacia de la mujer que recibe su castigo («Fu altresí a la donna in

ISSN: 1594-378X

la «discreción» ejemplar del *puer senex*, algo que bien subraya la madre del violador valorando para los lectores el comportamiento de la virtuosa Leocadia:

> Admirada y suspensa estaba doña Estefanía, escuchando las razones de Leocadia, y no podía creer, aunque lo veía, que *tanta discreción pudiese encerrarse en tan pocos años*, puesto que, a su parecer, la juzgaba por de veinte, poco más a menos. Y, sin decirle ni replicarle palabra, esperó todas las que quiso decirle, que fueron aquellas que bastaron para contarle la travesura de su hijo, la deshonra suya, el robo, el cubrirle los ojos, el traerla a aquel aposento, las señales en que había conocido ser aquel mismo que sospechaba. Para cuya confirmación sacó del pecho la imagen del crucifijo que había llevado, a quien dijo:
> -Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer. De encima de aquel escritorio te llevé con propósito de acordarte siempre mi agravio, *no para pedirte venganza dél*, que no la pretendo, sino para rogarte me dieses algún consuelo con que llevar en paciencia mi desgracia. (p. 315-316, el subrayado es nuestro)

***

Cardenio, aún más que Alonso Quijano, subraya con su «intención de acabar aquí la vida» (*DQ I*, 27: 314) hasta qué punto el ejemplo de las novelas de caballerías es, a principios del siglo XVII, obsoleto y peligroso[53]. Platón ya seña-

---

quell'ora medesima ne l'altra torre tagliata la testa, ben che ella punto non mostrasse esser de la commessa sceleraggine pentita, perciò che mai non si volle confessare, anzi altro non faceva giá mai che pregare che una volta veder le lasciassero il suo signor Ugo», *ibid*.: 146). Cf. la versión española (11ª historia).
Vid. también el castigo de profunda lógica maquiaveliana en el uso del terror y en el «remedio» de la avaricia de los sacerdotes en III, 25 («Gian Maria Vesconte secondo duca di Milano fa interrare un parrochiano vivo, che non voleva seppellire [*inhumar*] un suo popolano se non era da la moglie di quello pagato»: «Ed ancor che cosí fatto castigo fosse nel vero troppo barbaro e crudele, fu nondimeno cagione che molti preti comendarono la loro discorretta vita. Pertanto, come v'ho detto, saria talora buono usare degli straordinari rimedi» (Bandello, 1911: 292).

[53] «Además de incluir largas discusiones sobre los defectos del género y comentar las deficiencias de muchos libros y las excelencias de muy pocos, Cervantes ilustra los defectos que su lectura produce. Muchos de sus lectores ficticios tienen graves problemas. Dorotea y Luscinda, por ejemplo, han perdido su virginidad» (Eisenberg 1995: 145-146). Recuérdese en efecto la ironía sobre el gusto de Luscinda por la novelas de caballerías («Con que me dijera vuestra merced, al principio de su historia, que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que, para conmigo, no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento; que, con sólo haber entendido su afición, la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo», *DQ I*, 24, p. 267-268) y el parlamento ejemplar de Dorotea («Yo, pobrecilla, sola entre los míos, mal ejercitada en casos semejantes, comencé no sé en qué modo a

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

laba semejante amenaza: «si admites también la musa placentera en cantos o poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada paso parezca mejor a la comunidad» (*La República*, 607a). Siguiéndole los pasos, Sancho lanza sus dardos contra las fábulas maravillosas y comenta así que la reina Maguncia, aunque disgustada, estaba «obligada a desmayarse antes que a morirse»; para el sabio escudero, consta que «con la vida muchas cosas se remedian» (DQ II, 39: 946). Si el *Quijote* presenta la fase negativa (las constataciones) de la reflexión autorial sobre la ejemplaridad, podemos constatar entonces que las *Ejemplares* brindan –especialmente para los jóvenes– la vertiente positiva y constructiva de la misma[54].

Lo que en este breve trabajo intenté rastrear fue por lo tanto, a través de la novela central de la *Fuerza de la sangre*, las señales de aquella poética de la imitabilidad que subyace en la colección de 1613. Es probable que Cervantes tuviera esa intuición de que la mímesis aristotélica, como *teoría poética* en el género grande, adquiría en el crisol denso y breve de la *novella* la categoría de *ejemplaridad práctica*. Así funcionaba el apólogo, cuya moraleja resultaba a veces prescindible *ejemplificándose*, desprendiéndose de la estructura actancial y praxeológica de la historia narrada.

De ahí que lo que se nos antoja cuestión de verosimilitud a propósito de la mímesis deba leerse también como una opción de filosofía «moral»[55]. Pero no nos equivoquemos confundiendo el punto de vista actual con el de los contemporáneos de Cervantes; la taxonomía de los conceptos ha cambiando y, en este tema, se han cruzado los significados. Si la filosofía «moral» trata de «política» (las relaciones humanas y el poder dentro de la polis) y «economía» (la casa y educación), la vertiente «ética» de aquella no se confunde con la casuística teológica y las diferencias entre pecado y virtud (con todos sus grados); la moral filosófica y la moral religiosa son, desde luego, conceptos afines pero dispares. A pesar de las recomendaciones de Peralta («no volvamos más a esa disputa», *CP*: 498), la crítica disputó tal vez demasiado sobre si las *Ejemplares* recuperaron o silenciaron las escenas eróticas tan presentes en los *novellieri* y ahora interesan a los lectores de la prensa del corazón. Si tenemos que hablar de ejemplaridad ética en Cervantes (no estamos hablando aquí de toda la ejemplaridad de las *Ejemplares*), ella gira pues en torno a lo que este término albergaba en la época, es decir, literalmente, la cuestión del gobierno de sí mismo[56]. Lo que hizo Cervantes fue entonces, al recoger la

---

tener por verdaderas tantas falsedades […]; con palabras eficacísimas y juramentos extraordinarios me dio la palabra de ser mi marido […]. Llamé a mi criada, para que en la tierra acompañase a los testigos del cielo […]; apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado; y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo», *DQ I*, 28, p. 324-327).

[54] Cf. también Darnis, 2006: 143-168.

[55] Canavaggio, 1958: 55: «mientras que el autor de la *Philosophía Antigua Poética*, más fiel al espíritu de la *Poética* que los teóricos franceses del XVII interpreta la catarsis en un sentido más psíquico que ético, Cervantes prácticamente la sustituye por el concepto mucho más vago de *ejemplaridad moral*. Para el Cura, la comedia es «ejemplo de las costumbres» […]. Así, para Cervantes, ya no se trata de purificar pasiones sino de inculcar virtudes».

[56] Sobre la ética como gobierno de sí mismo: vid. Costa 1998: 87: en el *Gobierno del ciudadano*, el lector puede aprender «no sólo cómo ha de ser virtuoso en sus palabras pero exemplar en sus obras».

ISSN: 1594-378X

novella, transformar su sustancia práctica ajustando la trama a la columna vertebral de las consejas; de este maridaje no podían más que nacer modelos prácticos de acción, o para decirlo con las palabras de aquel momento, 'ejemplos éticos'. Por ello, podemos concluir diciendo que la cuestión del idioma que late en nacionalización de la *novella* es sin duda solamente la punta del iceberg literario ofrecido por el maestro español. Cambiando de idioma, los héroes cervantinos entraban en un nuevo patrón de ejemplaridad casi inédito en las letras europeas, el de una iniciación marcada por los sentimientos, pero también, quizá, por la eficiencia, es decir por una competencia de que carecía precisamente el prudente loco de la Mancha.

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio (2000) «Emblemas en el *Quijote*», en Rafael Zafra, José Javier Azanza López, *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, pp. 9-32.

ARISTÓTELES (2002) *Poética*, ed. de A. López Eire, Madrid, Istmo.

BANDELLO, Matteo (1910a) vol. I.

----- (1910b) *Novelle*, ed. de G. Brognoligo, Bari, Laterza, vol. 3.

----- (1911) *Novelle*, ed. de G. Brognoligo, Bari, Laterza, vol. 5.

BARANDA, Nieves (1996) «¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII?», en Augustin Redondo, ed., *La formation de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, , pp. 125-139.

BELMONT, Nicole (1999) *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale,* París, Gallimard.

BOCCACCIO, Giovanni (1992) *Decameron*, Purín, Einaudi,.

BREWER, William y Paul JOSE (198 «Development of Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution», *Developmental Psychology*, XX (5), pp. 911-924.

BRUNER, Jerôme (2003) *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, FCE.

CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1995) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.

CANAVAGGIO, Jean, (1958) «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote», Anales Cervantinos*, VII, pp. 13-107.

----- (1997) *Cervantès*, París, Fayard,.

CAYUELA, Anne (1996) *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Ginebra, Droz.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

CINZIO, Giambattista GIRALDI (2012) *Gli Ecatommiti*, ed. de S. Villari, Roma, Salerno.

DARNIS, Pierre (2006) *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Tolosa (Francia), Tesis de doctorado, http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00116592/.

----- (2010) «Nouvelles exemplaires, nouvelles initiatiques: exemplarité et cohérence anthropologiques des *Novelas ejemplares*», en M.ª Carmen Marín Pina, *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, PUZ, pp. 89-133.

----- (2012) «Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, PUZ, , pp. 201-238.

----- (en prensa) *La picaresca en su centro*, de próxima publicación.

DARWIN, Charles (2009) *El origen del hombre*, Barcelona, Crítica,.

EISENBERG, Daniel (1995) *La interpretación cervantina del* Quijote, Madrid, Compañía Literaria.

FLANDRIN, Jean-Louis (1993) *Les amours paysannes (XVIe-XIXe siècle)*, París, Gallimard.

GARCÍA DEL CAMPO, María José (1989) «Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes», *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos , pp. 609-619.

GREIMAS, Algirdas Julien (1986) *Sémantique structurale*, París, Presses Universitaires de France.

GÜNTERT, Georges (2010) «Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda», en Eugenia Fosalba, Carlos Vaíllo, ed., *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Barcelona, Bellaterra, pp. 227-247.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, París, Presses Universitaires de France, 1997.

HART, Thomas R. y Steven RENDALL (1978) «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Sheperds», *Hispanic Review*, XLVI, , pp. 287-298.

LARIVAILLE, Paul (1982) *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, París, Centre de recherche de langue et littérature italienne.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'or*, Montpellier, PU.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998) *Philosophia antigua poética*, ed. de J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

LÜTHI, Max (1976) *Once upon a time. On the Nature in Fairy Tales*, Bloomington, Indiana University Press.

MEJÍA, Pedro (2003) *Silva de varia lección*, ed. de I. Lerner, Madrid, Castalia.

MELETINSKI, Evguéni (1970) «Problème de la morphologie historique du conte populaire», *Semiotica*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 128-134.

MONER, Michel (1986) *Cervantès: deux thèmes majeurs (l'amour – les armes et les lettres)*, Tolosa (Francia), France-Ibérie Recherche.

NIGRO, Salvatore (1989) *Le brache di san Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza.

ORTEGA Y GASSET, José (1984) *Meditaciones del* Quijote, Madrid, Cátedra.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PAULME, Denise (1976) *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, París, Gallimard.

PECH, Thierry (2000) *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme :* Les histoires tragiques *(1559-1644)*, Paris, Champion.

PINILLOS, Carmen (1997) «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», *Criticón*, LXXI, pp.93-104.

PINKER, Steven (2000) *Comment fonctionne l'esprit*, París, Odile Jacob.

PROPP, Vladimir (1990) *La fiaba russa : lezioni inedite*, Turín, Einaudi.

----- (2008) *Las raíces del cuento maravilloso*, Madrid,Fundamentos.

----- (2009) *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.

REY HAZAS, Antonio (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.

RICŒUR, Paul (1987) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Madrid, Ediciones cristiandad.

----- (2000) *L'herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2000.

RILEY, Edward (1992) «Cómo se termina un relato : los finales de las *Novelas ejemplares*», en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992: 691-699.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1989) *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2001) *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.

Romans grecs et latins (1958) ed. P. Grimal, París, Gallimard (coll. La Pléiade).

ROTUNDA, Dominic P. (1933) «The *Guzmán de Alfarache* and the Italian novellistica», *Romanic Review*, XXIV, pp. 129-133.

SAN AGUSTÍN (2001) *Le bonheur conjugal*, París, Payot & Rivages.

SANTA TERESA DE JESÚS (1979) *Libro de la vida*, ed. de D. Chicharro, Madrid, Cátedra.

TOLKIEN, John Ronald Reuel (1998) «Sobre los cuentos de hadas», *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes...[1]

Resumen
A través de un detallado análisis de los paratextos de los principales *novellieri* italianos y sus traducciones al español aparecidas antes de la colección cervantina, se discute el valor de los dos componentes léxicos, 'novelas' y 'ejemplares' del título que Cervantes eligió para su obra, título que ha sido objeto de innumerables e ininterrumpidas imitaciones, citas y repeticiones sucesivas.

Abstract
The semantic value of the two words 'novelas' and 'ejemplares' may be and has been understood in different ways, in citations as much as in critical studies in the last four hundred years. In this study the question is philologically reexamined in the light of the sense of exemplarity in the preliminary texts of Italian *novellieri* and their Spanish translations.

Pocos títulos en la historia de la literatura han tenido la fortuna de este que Cervantes, casi con desgana, puso en 1613 a su colección de novelas. Bastaría echar un vistazo a los títulos de las colecciones del novedoso género publicadas entre esa fecha y, pongamos, 1666, para darse cuenta de que, de modo más o menos directo o de manera mayor o menormente detectable, al menos trece de estas recopilaciones imitan, y no solo, el título de las cervantinas[2]. Y lo que vale para el siglo XVII, sirve también para el XX, donde nos encontramos, por citar solo

[1] Y por ello mi profundo agradecimiento a Jorge García López y José Montero Reguera que leyeron este trabajo cuando todavía no estaba escrito.

[2] En un apéndice al final de este trabajo se da la lista completa de las mismas. Se podrían añadir algunas más que, aunque no imitan tan evidentemente el título, se inspiran claramente en el modelo cervantino. Estoy pensando en obras como la de Ágreda y Vargas, *Novelas morales útiles por sus documentos* (1620) (Arredondo, 1989a); Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales* (1622) (Sánchez, 1982, Nagy 1983 y Gutiérrez Hermosa 1997); Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas* (1625), en las que al inicio de cada novela se hace una introducción sobre la ejemplaridad de las mismas (Cayuela, 1993 : 59-60); las *Jornadas alegres* (1626) donde la ejemplaridad se evidencia ya desde la licencia (Cayuela, 1993 : 62); Juan (Izquierdo) de Piña, *Varias fortunas* (1627), en realidad segunda parte de sus *Novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624). Por lo demás, para los títulos de las colecciones de novelas son válidas las conclusiones a las que llega Montero Reguera (2006: 167)

Recibido el 04/04/2013. Publicado el 24/06/2013

los ejemplos más conocidos, con la colección de tres novelas cortas que en 1906 publicó doña Emilia Pardo Bazán (2002: 1-192) justamente con idéntico título: *Novelas ejemplares*; también, claro, las que en 1920 publicó Unamuno (1987) con una pequeña modificación en el título: *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Más próximos a hoy, habría que mencionar también las que en 1961 publicó Ramón J. Sender (1975), también en este caso con un pequeño añadido: *Novelas ejemplares de Cibola*; o las que en 1982 publicara Vázquez Montalbán, *Tres novelas ejemplares* recogiendo, cervantinamente, algunas novelas cortas escritas antes, y, por último, la novela póstuma de Álvaro Menén Desleal publicada en 2000 *Tres novelas cortas y poco ejemplares*. La lista, evidentemente, es tan parcial como provisional y estoy seguro de que podría generosamente ampliarse[3], pero creo que con lo dicho queda palmariamente demostrado que al alcalaíno tampoco le faltaba ingenio a la hora de poner títulos, siendo su invención conmemorada por diversos escritores a lo largo de más de cuatro siglos.

La reiteración del título en un lapso de tiempo tan amplio no creo que pueda ser obra de modas ni tampoco fruto de la casualidad. Centrándonos en los novelistas inmediatamente posteriores a Cervantes, parece claro que el título, más que un 'sintagma' (Laspéras, 1987: 75; Rodríguez, 1989: 4), es decir, un conjunto de palabras, dos en este caso, cada una con un significado distinto, aparece y es concebido como un término lexicalizado, esto es, tal y como lo define el *DRAE*, «una unidad léxica». En el otro extremo y paralelamente, para los émulos de Cervantes en el siglo XX los dos términos no son un sustantivo que alude a un género literario –'novela'- y un adjetivo que lo califica –'ejemplar'-, sino un solo sustantivo, 'novela ejemplar', que parece aludir a un tipo muy determinado de género literario.

¿Sería también así para los secuaces del género que a principios del siglo XVII intentaban, consciente o inconscientemente, favorables u opositores al modelo, continuar el camino inaugurado por Cervantes para la novela española? Las coincidencias entre ambas épocas, entre el barroco siglo XVII y el postmoderno XXI son, al menos para lo que aquí tratamos, numerosas: entonces como ahora seguimos sin saber qué es una novela y también es común a ambos tiempos la ambigüedad del término 'ejemplar'. Para demostrar lo primero recuérdese que el padre del invento, Boccaccio, en el acto fundador del género (Albanese *et al.*, 2000), no supo cómo llamar a las cien novelas que estaba presentando, denominándolas «*novelle*, o *favole* o *parabole* o *istorie* che dire le vogliamo» (Boccaccio, 1987: 9)[4], in-

[3] Por ejemplo, y aunque escrita en portugués, con la publicada en 1989 por Dalton Trevisán, *Novelas nada ejemplares*. Por lo demás, la consulta de Ferreras (1988 y 2009) ofrece campo abierto para incrementar la lista.

[4] El docto editor, Vittore Branca, anota así esta enumeración: «Questa serie di sostantivi sta a indicare che la materia sarà mista, e i racconti di varia specie: novelle sono genericamente narrazioni di ogni argomento; favole rammenta l'uso francese di "fabliaux"; parabole accenna a esempi e probabilmente alla volontà didascalico-allegorica che non di rado è presente nei prologhi e negli epiloghi delle singole novelle, e quealche volta in racconti moralizzati per via di paragoni […]; storie indica infine specialmente le narrazioni a sfondo storico, di personaggi illustri», concluyendo que «si noti che novella col valore attuale era appena entrata nell'uso». Sobre la indefinición del género y su significado resulta sumamente interesante el estudio de Stewart (1979). En el ámbito hispánico y más cerca en el tiempo a Cervantes, recuérdese la afirmación de Suárez de Figueroa en *El*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

determinación que, de manera más o menos contundente, hereda la novelística española del XVII (Laspéras, 1987: 22-23) y que llega hasta hoy mismo, como demuestra la validez de la definición que, hace algunos años, dio Cela cuando declaraba que «novela es todo libro debajo de cuyo título se puede poner la palabra novela». Con respecto al término 'ejemplar' entonces como ahora –se vea el *DRAE*– puede servir para designar algo que «da buen ejemplo y, como tal, es digno de ser propuesto como modelo» –significado de carácter moral o ético– o, también, «original, prototipo, norma representativa» –y aquí nos movemos en el territorio de la estética. Parece conveniente, pues, desandar el camino para intentar desenredar la madeja y ver no tanto qué se entendía por novela o *novella* en el siglo XVII o, para ser cervantinamente más exactos, en 1613, sino, sobre todo, qué propiedades se le atribuían al nuevo género –nuevo para la literatura hispánica, claro está– especialmente por lo que se refiere, pues a ello nos obliga el título de Cervantes, a la 'ejemplaridad'.

No son pocos los estudiosos de las *Novelas ejemplares* que defienden que el título, lejos de ser, como aquí lo hemos definido, un término lexicalizado, era en realidad entendido por los lectores como un oxímoron (Hart, 1993: 12). De ser así deberíamos entender que para Cervantes y para los lectores de su época el término 'novela' se oponía a cualquier concepto de 'ejemplaridad'. La razón de este pensamiento la explica muy bien Riley

> La palabra novela, además de ser intercambiable, de manera nada aduladora, con palabras como *patraña* o 'ficción mentirosa', había de evocar ante el público los nombres de Boccaccio, Bandello y otros *novellieri* muy conocidos en España, prototipos de autores lascivos. (Riley, 1966: 166)

Parecería claro, entonces, que el adjetivo 'ejemplar' tenía para Cervantes un valor especificativo: 'novelas', sí, pero no lascivas. Sin embargo, pocas páginas después, Riley expresa una opinión que parece contradecir su anterior afirmación:

> La pretensión de ejemplaridad, que se había transformado en un auténtico lugar común, volvió a adquirir cierto impulso en la segunda mitad del siglo XVI, cuando [...] Giraldi Cinthio dotó por primera vez a las *novelle* de un auténtico propósito edificante. (Riley, 1966: 168)

Si la «pretensión de ejemplaridad» se había convertido en un «lugar común» antes de la segunda mitad del siglo XVI y seguía siéndolo en la segunda, sobre todo a partir de la edición y traducción de Giraldi Cinthio, parece evidente, entonces, que Cervantes y los lectores de principios del siglo XVII no debían considerar tan evidente esa fusión entre 'novela' y contenidos lascivos que Riley manifestaba anteriormente, salvo que aceptemos, equivocándonos, la hipótesis de Place, según quien para entender correctamente la evolución de la novela corta es-

---

Pasajero (1617): «No comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación» (1988: 178). Un sagaz comentario de este pasaje en Bonilla Cerezo (2010: 11-13).

ISSN: 1594-378X

pañola de los Siglos de Oro es imprescindible tener en cuenta que «la influencia de las colecciones de novelas cortas italianas, que circulaban en la Península -tanto en originales como en traducciones- a partir del siglo XV, se hizo sentir muy indirectamente hasta la segunda década del siglo XVII» (Place, 1926:20).

¿Qué pasó entonces entre 1565, fecha de la edición de los *Hecatommiti* de Cinthio a los que hace alusión la cita de Riley, y 1613, fecha de las *Novelas ejemplares* de Cervantes para que este último se viera obligado a especificar que sus novelas, herederas de una u otra forma de la escuela italiana que Cinthio representaba, eran 'ejemplares'? ¿Podemos estar verdaderamente seguros de que Cinthio fue el primero en realizar esa labor edificante en la novela italiana? Para contestar a ambas preguntas es necesario recorrer, al menos sucintamente, los precursores de Cinthio y de Cervantes, esto es, la tradición novelística italiana y, también, sus traducciones a las letras hispánicas[5].

En un trabajo que en muchos sentidos abría nuevas perspectivas para el estudio de las *Novelas ejemplares*, Américo Castro (1960: 354) manifestaba rotundamente que

> Hay en las novelitas de Cervantes dos aspectos fácilmente distinguibles: la finalidad moral de los relatos y la pretensión de que sean morales, manifestada por el autor en su prólogo.

Con independencia de que estemos de acuerdo o no con la insistencia y significación que Castro atribuye al término 'moral'[6] y por más que hoy resulte evidente que no todas las novelas de Cervantes tienen una 'finalidad moral', la cita nos sirve como argumento de autoridad, si faltaran otros, para establecer una nítida y radical diferencia –al menos para lo que aquí nos interesa– entre los textos de las doce novelas y el prólogo que las precede[7]. ¿Es privativo de Cervantes este curioso proceder? Y de ser afirmativa la respuesta, ¿a qué razones responde? Evidentemente para responder a ambas preguntas debemos estudiar los antecedentes e hipotéticos modelos del alcalaíno. Mi presente empeño, pues, se centrará, por razones obvias, en los prolegómenos o «paratextos» de las colecciones de novelas

[5] Aunque no se debe olvidar, por su veracidad, lo manifestado por Menéndez Pelayo (1962: 4), para quien no puede juzgarse la influencia de la novelística italiana en las letras hispánicas por el número de traducciones de las mismas, ya que la *novella* italiana «era tan familiar a los españoles que la mayor parte de los aficionados a la lectura amena gozaba de estos libros en su lengua original, desdeñando con razón las traducciones».

[6] Cercano, por lo demás, al que ya estableciera Entwistle (1941) cuando entendía que la ejemplaridad o fin moral de la colección de novelas no excluía la 'honesta recreación' o Sobejano (1978: 75) cuando entiende que la ejemplaridad es «artística, moral y vital». Contrario parecer mantiene Cascardi (1989). Por lo demás, la discusión sobre la ejemplaridad no resulta baladí si recordamos la importancia que El Saffar (1974: 13) le atribuía para dividir la producción cervantina entre «early works» y «late works», siendo en estos últimos donde «the central protagonists are exemplary in their acceptance of their given role in life and in their devotion to a transcendent reality».

[7] Para el texto y su fijación se vea García López (2010); para el prólogo de las *Novelas ejemplares* y, en general, para los prólogos de Cervantes es imprescindible la lectura de Martín Morán (2009: 69-86). Remito al mismo trabajo para la bibliografía esencial sobre el género «prólogo».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

publicadas con anterioridad a 1613, sin entrar a analizar las novelas pues, como espero demostrar, el análisis de Castro no sólo vale para Cervantes, sino para buena parte de la novelística italiana y española.

Conviene, por tanto, comenzar por el principio, esto es, por el que viene generalmente considerado como padre del género: Boccaccio. El italiano presenta su colección de *novelle*, el *Decameron*, escrita entre 1349 y 1351, ya desde el proemio, como algo agradable, sí, pero también útil y ejemplar:

> Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno cosí ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. (Boccaccio, 1987: 9)[8]

No creo que valga la pena aquí insistir sobre la enorme fortuna del texto en las letras hispánicas, con cinco ediciones entre la primera incunable de 1496 y la última de 1550, poco antes de su inclusión en el *Índice* de Valdés, aunque sabemos que siguió circulando, sobre todo en la versión original expurgada que apareció en 1573[9]. Quizás sí merezca remarcarse, por el contrario, que si bien la obra fue considerada lasciva por gran parte de los lectores y críticos europeos desde su publicación, el intento de Boccaccio era, además del placer de su lectura, dar buenos ejemplos de conducta, con lo que la finalidad didáctica o ejemplar se fusionaba, en perfecta armonía con los preceptos horacianos, con el deleite estético. Que después, en el texto de sus *novelle*, el certaldés pareciera olvidarse de lo expuesto en el prólogo no invalida –más bien al contrario–, que también su prólogo sirva, retórica y estratégicamente, como modelo para los novelistas posteriores, incluidos no pocos españoles y, por supuesto, también Cervantes.

Franco Sacchetti, en sus *Trecentonovelle*, redactadas entre 1393 y 1400, no olvida, en efecto, la lección del que declara abiertamente su maestro, Boccaccio, y si bien su menor cultura le impide mostrar clara y cultamente el objetivo de su colección, que no es otro que el del mero placer en su lectura, no por ello deja de ser menos fiel a tal principio en su «proemio», redactado seguramente en 1397-98:

---

[8] Un inteligente comentario de este fragmento en Paredes (2001).

[9] Para ser coherente con la metodología que seguiré en este trabajo, donde analizo los prolegómenos de la edición original italiana y también de su traducción castellana, debería hacer ahora un estudio de los prólogos, dedicatorias, proemios, etc. que acompañan las traducciones españolas del *Decameron* pero, como es fácilmente comprensible, este aspecto sobrepasaría con creces los límites de este trabajo y, en cierto sentido, se alejaría de su objetivo. Para la fortuna de Boccaccio en España la bibliografía básica son los trabajos de Bourland (1905), Farinelli (1929), Arce (1974, 1975 y 1978), Blanco Jiménez (1977, 1978) y Alvar (2001). El reciente trabajo de Valero Moreno (2010) supone una excelente actualización bibliográfica. No menos oportuno es aclarar también que si bien la tradición novelística italiana es bastante más amplia de la que aquí se expone, me he centrado solo en las colecciones de novelas que fueron traducidas al castellano.

ISSN: 1594-378X

> Considerando al presente tempo e alla condizione de l'umana vita, la quale con pestilenziose infirmità e con oscure morti è spesso vicitata; e veggendo quante rovine con quante guerre civili e campestre in essa dimorano; e pensando quanti populi e famiglie per questo son venute in povero e infelice stato e con quanto amaro sudore conviene che comportino la miseria, là dove sentono la lor vita esser trascorsa; e ancora immaginando come la gente è vaga di udire cose nuove, e spezialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente quando dànno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa (Sacchetti, 2004: 64)

para añadir, poco después, que también seguirá la lección de Dante, «che, quando avea a trattare di virtù e di lode altrui, parlava egli, e quando avea a dire e' vizi e biasimare altrui, lo faceva dire alli spiriti» (Sacchetti, 2004: 64). Evidentemente, la alusión a *virtù* y a *vizi* relaciona a Sacchetti tanto con la tradición de la novelística italiana como con Boccaccio. Pero quizás las prueba más evidente del fuerte contenido moral, ejemplar, que Sacchetti, pese a todo, atribuía a sus novelas es el hecho de que numerosas novelas terminan con un párrafo a modo de *moralisatio* o moraleja[10], lo que parecería entrar en contradicción con lo apenas apuntado sobre el fin último de su narrar si nos olvidamos del modelo –o contra-modelo– que Sacchetti tiene en la cabeza: el *Decameron*, donde ambos aspectos de la novela vienen fusionados, como hemos visto, ya desde el prólogo.

Massuccio volverá sobre el argumento en su *Novellino,* publicado en 1476, pero algunas de cuyas novelas ya circulaban desde 1450, cuando declara que si bien su libro es «di molte facezie e giocose piacevolezze» no quedan excluidas «altre materie, e piacevoli e morali, e alcuni pietose e lacrimevoli» (Masuccio, 1979: 5, 6). Evidentemente parece conocer la tradición anterior y se inserta en ella con pasmosa naturalidad, como lo demuestra la unión del *piacere* con la *morale* sin mayores problemas. No sucederá así, como sabemos, cuando comenzarán, después de Trento, a publicarse los *Índices*.

Al mismo centro apunta Carlo Gualteruzzi, el editor de *Le cento novelle antiche* (1525) cuando en la dedicatoria al Reverendísimo Monseñor Goro Gherio, obispo de Fano, habla del «*piacere e pro*» que su lectura provocará a los lectores, añade que

> perciocchè, come che a prode et a piacere di coloro che non sanno e disiderano di sapere il loro Compositor le facesse, non per tanto è da dire, che elle di gran lunga più aggradire

[10] El editor moderno, Davide Puccini, explica muy bien este aspecto en su «Introduzione» cuando dice que el modelo novelístico de Sacchetti «si riallaccia a quella elementare dell'exemplum già sperimentata a lungo nelle precedenti *Sposizioni di Vangeli* [obra escrita por Sacchetti entre 1378 y 1381], la cui tripartizione in *quaestio, exemplum, absolutio t*rova spesso rispondenza nel preambolo della novella, nella novella vera e propria e nella morale conclusiva» (Sacchetti, 2004: 12). Como sabemos, el modelo de Sacchetti será posteriormente imitado por numerosos novelistas castellanos.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> non debbano a coloro che con più sottile intelligenza le leggeranno. (*Cento novelle,* 1825: 3)

La cita no por breve resulta menos interesante pues establece de manera diáfana una doble posible lectura de las novelas a partir del nivel cultural de sus lectores –«coloro che non sanno e disiderano di sapere [...] coloro che con più sottile intelligenza le leggeranno»– estableciéndose, paralelamente, un doble resultado de la misma que va del *prode* y el *piacere* para los menos cultos hasta un *aggradire* para los más instruídos. Traducido horacianamente bien pudiera entenderse que para Gualteruzzi el precepto de *delectare et prodesse* debe aplicarse exclusivamente a los ignaros, mientras que los sapientes bien pueden leer sus novelas por el simple placer de la lectura.

En 1550, se publica el primer volumen de la obra de Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*. El segundo verá la luz tres años después, en 1553 y en 1556 se editarán finalmente juntos en un solo volumen. La obra, como sabemos, tuvo un enorme éxito, con más de veinte ediciones, todas venecianas, entre 1550 y 1608 (Straparola, 2000: XI). En la «[Lettera dedicatoria]» el autor se dirige a las mujeres como principales lectoras de su libro y les augura que, leyendo sus fábulas conseguirán «non picciolo diletto». Inmediatamente después declara el objetivo de su recolección: «che da altra causa non sono mossi a scrivere, se no a consolazione vostra e per compiacere a voi». Sin embargo, pocas líneas después ya se habla de «piacere e diletto» (Straparola, 2000: 3), lo que parece insinuar una segunda finalidad que va más allá de la simple diversión anunciada hasta este momento. En efecto, la sospecha se certifica cuando, ya casi al final de la dedicatoria, exclama que «perciò che se voi leggendole considerarete la diversità di casi e le astuzie che in quelle si contengono, almeno vi saranno di ammaestramento non picciolo» (Straparola, 2000: 3). De nuevo la variedad de casos y la argucia de los mismos como razón de la ejemplaridad de la obra, sitúan a Straparola, al menos en este sentido, en la escuela italiana que le ha precedido.

En 1551 el anónimo traductor de *La Zucca* del Doni[11], estampada ese mismo año en su lengua original, presenta la obra como «llena de de muchas y probechosas sentencias, de muy buenos exemplos» (Doni, 1551: 5), si bien en la edición en lengua original curiosamente nada se dice al respecto. Además de una cierta tendencia casi natural por la literatura ejemplar, también podría entenderse la justificación castellana por la perplejidad que provocaría el texto, difícilmente catalogable entre los existentes en la Península en ese momento. Presentarlo como didáctico y ejemplar era ya, en cierto sentido, un tópico que ayudaba a salir del atolladero crítico.

---

[11] Aunque Laspéras manifiesta que «il est fort probable que Doni lui-même tradusit son œuvre» (1987: 57) y el prologuista de la edición facsímil de la obra (M. Chevalier, ed., *La Zucca del Doni*, Barcelona, Puvill-Editor, 1981) apunta algunos italianismos y calcos de la edición castellana que bien pudieran apoyar dicho aserto, me acojo al docto parecer y sopesadas razones del "Proyecto Boscán" para quien el traductor sigue siendo anónimo; PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea] http://www.ub.edu/boscan [23/03/13].

ISSN: 1594-378X

Mateo Bandello, «el más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio» (Menéndez Pelayo, 1962: 34), en 1554, en el prólogo de la primera parte de sus novelas, dirigiéndose a los *candidi e umani lettori*, dirá tajantemente:

> Io, né invito né sforzo persona chi si sia a leggerle, ma ben prego tutti quelli a cui piacerà di leggerle, che con quell'animo degnino di leggerle con il quale sono state da me scritte: affermo bene che per giovar altrui e dilettare le ho scritte. (Bandello, 1978: 58)

Repetirá la afirmación, de modo más escueto, en el prólogo de la segunda parte:

> Pigliatevi piacere, se tale le miei ciancie sono che possino piacervi. Io vi confesso bene che a cotal fine furono da me scritte. (Bandello 1978: 403)

Pero radicalmente distinto se expresará en el prólogo de la tercera parte:

> Voi mò, candidi miei lettori che le cose mie leggerete, degnatevi pigliar il tutto con quell'animo che io tutte le mie novelle ho scritto, che fu non ad altro fine certamente se non per dilettare ed avvertir ogni sorte de persone che, lasciate le sconcie cose, debbiano attender a vivere onestamente: veggendosi per lo più che l'operazioni triste e viziose o tardi o per tempo restano punite, restando ne la memoria con eterna infamia; ove le cose ben fatte ed oneste sempre vivono con gloria e sono lodate e celebrate. (Bandello 1978: 675)[12]

Las buenas intenciones manifestadas en el prólogo pero sistemáticamente traicionadas o pervertidas en el texto de las novelas no engañó, claro, a sus traductores franceses[13], quienes, en la edición de 1567, ya dan una nueva y radicalmente distinta orientación desde el título, cambiando el original de *Novelle* por el de *Histoires tragiques,* y aclarando ya desde el «Aduertissement au Lecteur» que

> te priant au reste, ne trouuer mauuais, si ie ne me sui assuiecty au style de Bandel, car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, & ses

[12] No existe, sin embargo, contradicción entre las diversas afirmaciones. Lo aclara muy bien el editor de Bandello, Ferrero, cuando explica que «che egli non avesse altro intendimento che di recar diletto ai suoi lettori, è forse soltanto una professione di falsa modestia: forse anche per mettere le mani avanti, per prevenire le critiche di letterati invidiosi e malevoli» (Bandello 1978: 35)

[13] Por lo demás, el primer intento de 'moralizar' a Bandello llegó de la propia Italia, pues conviene recordar que ya en 1560, algunos años antes, pues, de la traducción francesa, apareció la edición 'corregida': *Il primo [-terzo] volume delle nouelle ... Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal s. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna nouella fatti*, Milano, Giovann'Antonio de gli Antonii. Una segunda edición, ahora estampada en Venecia, apareció en 1566, justo un año antes de la traducción francesa.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> sentences tant maigres, que i'ay eu plus cher la refondre tout de neuf, & la remettre en nouuelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulmente prins de luy que le subject de l'histoire, comme tu pourras aisement decouurir, si tu es curieux de conferer mon style auec le sien. (*Histoires tragiques*, 1567: f. [3r])

Para añadir inmediatamente después, en la presentación o «*sommaire*» de la primera historia, la del Rey Eduardo de Inglaterra e Isabel de Francia, todavía de forma más clara:

> Ie voudroy que celles qui se donnent en proye à l'amour lascif, & qui sont par trop liberales de leur honeur, eussent au lieu des miroers qu'elles portent pendus a leur ceinture ce portrait & exemplaire de chastete graué en l'interieur de leurs cueurs, par lequel cognoi stroyent que lors que discretement elles resistent aux appetits desordonnez, de ceux qui les poursuiuent, ils ont en fin en si grande admiration leur pudicité, que vaincus ils luy font hommage en quelque degré d'honneur que fortune les puisse eriger. (*Histoires tragiques,* 1567: f. [3v])

Un paso más allá en la misma dirección lo da la traducción castellana, efectuada, como sabemos y recita la portada, a partir del texto francés (Arredondo, 1989b; González Ramírez 2011[b]: 1231-1232). En efecto, su título ya anuncia que estas son *Historias trágicas exemplares*[14]. Esto, sin embargo, no calmó el afán reformador de Juan de Olave, quien en su «aprobación» fechada en 1584 dice sí, que la obra «contiene muchos y muy buenos exemplos y moralidad», si bien presenta «algunas maneras de hablar algo desembueltas que en la lengua Francesa (donde está más estendido) deuen permittirse, y en la nuestra no suenan bien, y assí las he testado y enmendado otras». Después, en la «Dedicatoria», el traductor del texto, Vincente de Millis Godínez, deja muy claro el objetivo del libro cuando dice que, de las historias recogidas por Bandello, «escogí catorze, que me parecieron a propósito para industriar y diciplinar la juuentud de nuestro tiempo en actos de virtud, y apartar sus pensamientos de vicios y peccados»[15].

Sin duda que entre las causas para explicar el cambio entre la edición original de las novelas de Bandello, dedicadas principalmente, como hemos visto, a divertir con su lectura, y el objetivo más moralizante de la traducción francesa y el todavía más 'exemplar' de la española, podría hallarse, claro, la importantísima conclusión del Concilio de Trento en 1563 (Rabell, 2001) o la aparición del primer

[14] Según la reconstrucción que Eisenberg (2001: 88) hace de la biblioteca de Cervantes, esta obra figuraría en la misma.

[15] En esta frase se podría ver también un eco de los conceptos que de manera mucho más prolija expone Belleforest en la dedicatoria del *Second tome des histoires tragiques extraites de l'italien de Bandel* (París, Robert Le Magnier, 1566) ilustrando el valor ejemplar y moral de las novelas bandellianas que ha traducido. Sobre las vicisitudes editoriales de la traducción española, vid. Carrascón, en prensa.

ISSN: 1594-378X

Índice de libros prohibidos en 1559 (Laspéras, 1987: 51-55). Pero Riley nos ha enseñado que, además de estas dos causas e incluso por encima de ellas, se halla el hecho de que a finales del siglo XVI se da «una toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos cortesanos y eruditos», es decir, la interpretación de la literatura como «fuerza activa» (Riley 1966: 157)[16].

La aparición de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio en 1565, esto es, dos años antes de la traducción francesa de Bandello, parece avala este cambio de ruta, al menos por lo que expresa su autor en la dedicatoria a Emmanuel Filiberto, Duque de Saboya:

> [...] cercai di condurre al fine questa mia fatica, dirizzata tutta, con molta varietà de essempi, a biassimare le vitiose attioni & a lodare le oneste. Acciocche si conoscesse quanto siano da essere fuggiti i vitti, & con quanto animo si debbano abbracciare le virtù per operar bene , & meritarne laude, & in questa vita [...] Et perciò fu mia intentione, sopra ogni altra cosa, di addurre in questa opera auenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con honesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte de persone. (Giraldo Cinthio, 1565: 5-6)

La obra de Giraldo Cinthio, que por su giro hacia el contenido moral (Ruta, 2001: 1168) ha sido considerada como un antecedente claro de la 'novela barroca' (Rodríguez Cuadros, 1996: 36), tuvo que esperar mucho años antes de ser parcialmente traducida al castellano (Aldomá García, 1996 y 1998; González Ramírez, 2011[b]: 1228-1229) y aparecerá solo en 1590 con un título que ya es toda una declaración de intenciones: *Primera parte de las Cien novelas [...] donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias, y avisos notables*[17]. Como se sabe, su traductor, Lucas Gaitán de Vozmediano, escribió un prólogo interesantísimo no sólo por vaticinar en cierto sentido la obra de Cervantes, sino también por hacer un repaso, por más que aproximativo (González Ramírez, 2011[b]: 1232-33), a la producción novelística que el lector castellano podía encontrar en torno a esos años:

> Mouiome a sacarle a luz el ser de gusto y entretenimiento, y ver que no ay en nuestra lengua cosa deste subjeto que sea de importancia, pues son de harto poca los que llaman entretenimientos de damas y galantes, y pesauame que a falta de otros mejores los tomasse en las manos quien alcançò a ver las Nouelas de Iuan Bocacio que vn tiempo

[16] Apoyaría esta afirmación, desde otra vertiente, la conclusión de Laspéras cuando afirma que «de l'étude des différents *Index*, il appert donc que tous les recueils de nouvelles et de facéties imprimés en Italie n'ont pas été prohibés dans la Péninsule ibérique au XVIe siècle, si irrespectueux qu'aient été nombre d'entre eux de la morale et de la religion» (Laspéras, 1987: 55). Para el siglo XVII un buen estudio sobre la popularidad y difusión de la novela es el de Pacheco-Ransanz (1986)

[17] Según Eisenberg (2001: 88) la obra formaba parte de la biblioteca de Cervantes.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> anduuiron traducidas: pues va de vno a otro, lo que de oro terso y pulido a hierro tosco y mal labrado. Ahora tambien han salido algunas de las historias Tragicas traducidas de Fra[n]ces, que son parte de las Nouelas del Vandelo autor Italiano, y no han parecido mal. A cuya causa entiendo que ya que hasta ahora se ha vsado poco en España este genero de libros, por no auer començado a traduzirlos de Italia y Francia, no solo aura de aqui adelante quien por su gusto los traduzga, pero sera por ventura parte el ver que se estima esto tanto en los estrangeros, para que los naturales hagan lo que nunca han hecho, que es componer Nouelas. Lo qual entiendo haran mejor que todos ellos, y mas en tan venturosa edad qual la presente, en q[ue] como vemos tiene nuestra España, no vn sabio solo como los Hebreos a Salomon, ni dos como los Romanos, conuiene a saber Caton y Lelio, ni siete como los Griegos, cuyos nombres son ta[n] notorios, sino millares dellos cada ciudad que la illustran y enriquezen. (f. 4r)

Ya en el «argumento» de la obra se nos explica que la forzosa mutabilidad de las cosas humanas hace necesario que los hombres

> hallen una perpetua imagen de varios casos, con cuyo exemplo conociendo clara y distintamente lo bueno y lo malo, sepan (advertidos y recatados) gouernarse en la próspera y adversa fortuna y salir de los confusos laberinthos en que a cada paso caemos mientras vivimos". (Giraldo Cinthio, 1590: [3v])[18]

Inmediatamente después propone un ejemplo de estos "laberintos", la lujuria de los jóvenes, a los que «el ver en quantos peligros caen aquellos que, o con el consejo de los que más saben, o con saludables exemplos, no ponen freno a los desseos torpes que en tantas calamidades y misserias los arrojan y precipitan» (Giraldo Cinthio, 1590: [4]). Algunas páginas más tarde se aclara a qué hacen alusión los anteriores «exemplos», a la vez que se declara diáfanamente el objetivo del libro: «Pues bien mirado, no fue otro el intento de los que contaron estos exemplos en que quiero emplear mi pluma, sino aprouechar a todos genereralmente, así con los casos alegres, amorosos, graves y de donayre y pasatiempo, como con los prósperos, y aduersos» (Giraldo Cinthio, 1590: [4]).

Ambas circunstancias se pueden observar perfectamente en la obra de Ludovico Guicciardini *Detti e fatti piacevoli e gravi* (1566), en cuya dedicatoria el autor declara que la recolección de motes, sentencias, facecias, etc. que ahora nos presenta ha sido por él seleccionada para provocar en el lector *moral piacevolezza* y, consecuentemente, un poco más adelante, denominará sus dichos como *piacevolezze morali* (Guicciardini, 1566: [4v]) dirigidas al bien común, que no excluyen

[18] Mi agradecimiento a la Prof. Carmen Rabell de la Universidad de Puerto Rico por suministrarme una copia de esta edición.

ISSN: 1594-378X

el descanso después de la fatiga, alusión esta que seguro que Cervantes no dejó escapar. La obra, como se sabe, fue traducida al castellano en 1586 con un título bastante explícito (Rodríguez Cuadros, 1996: 39) del objetivo del libro: *Horas de recreación [...] En que se hallarán dichos, hechos, y exemplos de personas señaladas, con aplicación de diversas fábulas, de que se puede sacar mucha doctrina* (González Ramírez, 2011[b]: 1227)[19]. En la «Censura» Lucas Gracián, después de confesar que ha debido corregir alguna que otra cosa por motivos morales, declara que el libro es «lectura apacible, y al fin son todas Apotegmas y dichos gustosos, y de buen exemplo para la vida humana». Unas páginas después, en la «Dedicatoria», el traductor, Vicente de Millis Godínez, proclamando el fin doctrinal de toda literatura, explica que

> esta manera de escribir es en muchas maneras, y tiene diuersos nombres, porque unos lo hacen en Historia, otros en Poësía, Tragedia, Comedia, Satyra, y otros en fictiones y fabulas, todas las quales differencias se hallaran en el breve y compendioso subjeto d'este libro, debaxo de rúbricas y exemplos necessarios a nuestra vida, con que podremos sacar el fruto y prouecho que el author pretendió.

Por lo demás, y como ya señaló Laspéras (1987: 58), la preocupación por el fin moral y la ejemplaridad es, como hemos visto en este y en otros textos, uno de los temas fundamentales de la traductores a la hora de afrontar el texto original, al que someten a no pocos cambios y supresiones.

Sebastiano Erizzo publica en 1567 *Le sei giornate di messer Sebastiano Erizzo nelle quali, sotto diversi fortunati e infelici avvenimenti da sei giovani raccontati, si contengono ammaestramenti nobili e utili di morale filosofia.* La colección es citada por Pabst como ejemplo de literatura postridentina y, poniéndola en relación con la ejemplaridad anunciada por el título de Cervantes, afirma que, por el contrario, «los tiempos de los 'exempla' habían pasado ya para Italia» (1972: 184). No dudo de que esto sea así, pero resulta realmente interesante, además de citar el título, leer la obra, especialmente el prólogo o proemio que la acompaña. En el mismo Erizzo manifiesta lo siguiente:

> ma dobbiamo sapere, che le virtù in due mode dall'uomo si possono imparare, e che esso in due maniere si può ammaestrare in quelle, per la ragione e per li essempi. Per le ragioni ogn'uno non è atto e sofficiente ad apprendere le virtù [...] ma per gli essempi ognuno, quantunque idiota e materiale si sia, è sofficiente a conoscere e discernere la virtù (Erizzo, 1805: 23-24).

añadiendo poco después un particular no menos importante:

[19] Conviene recordar que si bien el título original que Guicciardini puso a su obra fue, en efecto, *L'hore di ricreatione*, el primer editor, Francesco Sansovino, al que el autor había mandado el manuscrito, decidió titularla como aquí aparece, y con tal título conocerá más de quince ediciones, todas venecianas. Con el título original conocerá la primera edición en 1568.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Oltre di ciò le essempi naturalmente muovono più i sentimenti nostri, che le parole, ed a questi non può alcuno, nè ardisce contraddire quello che può troppo bene avvenire delle ragioni, per gli rispetti di sopra detti (Erizzo 1805: 24).

Para concluir inmediatemente después:

> Il che ci dimostra quanta forza, quanta autorità essi [los ejemplos] abbiano infra di noi. E se cosi è, come veramente essere veggiamo, io non crederò di aver fatto inutile o non proffitevole, se per me recitati saranno alcuni avvenimenti esemplari, e morali raggionamenti (Erizzo 1805: 24).

Como puede comprobarse, la ejemplaridad, la finalidad moral unida al entretenimiento, aparecen casi como una obsesión en el prólogo. Y esto lo deja todavía más claro el editor de la obra, Lodovico Dolce, cuando en la presentación de su edición, hablando de Erizzo dice que este se dedicó a esta labor cuando era joven y que buscando

> iscrivere alcuna cosa giovole e degna delle sue fatiche, si mise a comporre i presenti morali avvenimenti (che così esso li chiama, per essere ellino differenti dalle novelle; le quali tra le cosi gravi contengono eziandio delle giuocose, e più atte a corrompere, che a ben disciplinare gli animi di chi legge (Erizzo 1805: 16).

Evidentemente Cervantes no pudo inspirarse a las novelas de Erizzo, pésimas y carentes totalmente de imaginación, siendo casi todas copiadas o adaptadas de fuentes antiguas y guiadas sólo por la moralidad, pero sí pudo tomar el prólogo del italiano como modelo para el suyo, pues no son pocos, como se ve, los aspectos que comparten.

En 1578 aparece la primera traducción de Straparola con el sintomático título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*[20]. Ya desde los prolegómenos se suprime la palabra *novella*, sustituyéndola por la genérica denominación de libro. La licencia eclesiástica, por su parte, se concede con un escueto y tópico juicio sobre la obra: «por ser obra que no toca a nuestra religión christiana» (Straparola, 1578: [1r]), mientras que la licencia civil añade que el libro es «de alguna moralidad» [2v]. En la dedicatoria «Al discreto y prudente lector»,

[20] La edición más moderna, la de Federici (2011), no tiene en cuenta la, hasta ahora, *princeps* [Zaragoza, Juan Soler], descubierta conjuntamente por González Ramírez (2011[a]) y Coppola (en prensa[1]). Todas las citas de la primera parte se refieren, por tanto, a esta edición. Para la segunda parte utilizo la primera edición de 1581, por cuanto Federici transcribe, incomprensiblemente, la edición de 1612. Para los cambios que Truchado realizó sobre el texto italiano pueden consultarse los trabajos de Coppola (2012 y en prensa[2]) y Marcello (2013). La enorme difusión de la traducción en las letras hispánicas la ponen bien de manifiesto González Ramírez (2011[b]: 1225-1227), Marcello (2012), Carrascón (2013) y Coppola (en prensa[1]).

ISSN: 1594-378X

Francisco Truchado, su traductor, confiesa que «no os maravilléis, amigo lector, si acaso huviéredes leído otra vez en lengua toscana este agradable entretenimiento, y ahora le halláredes en algunas partes no del sentido differente», confesando que los cambios producidos se deben a «la differencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra»[21] [6v]. El objetivo de su libro, por lo demás, viene declarado de forma taxativa: «que vos [lector], escardando estas peregrinas plantas, cogiéssedes de ellas sus morales y virtuosas flores» [6v].

La segunda parte se publica en 1581. En la licencia civil leemos que el libro es «muy honesto y de moralidad» (Straparola, 1581: 2) pero es infinitamente más interesante el «parescer» que aparece al final del libro y que va firmado nada menos que por López de Hoyos quien, además de declarar que ha eliminado algunas palabras y renglones que no le parecían del todo castos, explica que, por lo demás, el libro «corresponde con su título: porque es como un jardín de honestas ficciones ejemplares y de buen discurso [...] No halló en él cosa que no sea muy gustosa y de buen ingenio» (Straparola, 1581: 270v). Tiene la cita, evidentemente, reminiscencias cervantinas casi en cada palabra. Conviene recordar, por ello, que la traducción de Truchado se editó, sumando ambas parte, nueve veces y que la última se hizo solo un año antes, 1612, de que aparecieran las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Aquí acabaría, para no alargar más el argumento, la herencia italiana que, ya en su lengua original o mediante traducciones, tenía Cervantes a su disposición. Creo que resulta bastante evidente que muchos de los conceptos que el alcalaíno utiliza en su prólogo eran, en realidad, ideas, preceptos y, sobre todo, estrategias que ya los autores italianos, ya sus traductores castellanos o franceses, habían utilizado con no poco éxito para esquivar los prejuicios y los escrúpulos de unos censores que, como sabiamente indicaba Laspéras (1987: 81-82), a menudo se contentaban con las declaraciones preliminares para autorizar la edición del libro, sin investigar a fondo la moralidad del texto.

Este proceder, por lo demás, era compartido no solo por aquellos que debían firmar las aprobaciones, sino que incluso se convirtió, por lo que parece, en un recurso retórico, como explica muy bien el autor de la censura de las *Horas de recreación* de Guicciardino, Lucas Gracián Dantisco, en el capítulo trece de su *Galateo español*, «De las novelas y cuentos» (1968: 13):

> allende de las cosas dichas procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que no tenga palabras deshonestas, ni cosas suzias, ni tan puercas que puedan causar asco a quien le oye, pues se puede dezir por rodeos o términos limpios, sin nombrar claramente cosas semejantes, especialmente si en el auditorio huviesse mugeres, porque alli se deve tener más tiento, y ser la maraña

[21] Seguramente a esta diferencia hace alusión uno de los sonetos que acompañan la edición, concretamente el primero, de Juan Doncel, donde se parangona el libro, justamente, a Lucrecia y de esta se dice que: «Disfraçada, encogida, y descompuesta, / acá os vimos estar en lengua estraña, / y apenas ya os conocen de compuesta». [7v]

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> del tal cuento clara, y con tal artificio que vaya cevando el gusto, hasta que, con el remate y paradero de la novela, queden satisfechos y sin duda.. Y tales pueden ser las novelas y cuentos, que allende del entretenimiento y gusto, saquen dellas buenos exemplos y moralidades.

«Pues se puede dezir por rodeos». Me parece que esta frase resume perfectamente lo que, a la altura de 1593, fecha de la primera edición del *Galateo español*, bien podría ser por metáfora común la retórica del género novela en España pues, como señaló en su magnífico estudio preliminar Morreale (1968: 17), este capítulo no aparece en el original italiano, lo que hace de esta pequeña retórica del género, que por tal se puede entender este capítulo, un texto absolutamente autóctono. Obsérvese la insistencia, ya señalada repetidamente en las obras analizadas anteriormente, sobre el «entretenimiento y gusto» como objetivo fundamental de las novelas, sin que dichos conceptos excluyan los «buenos exemplos y moralidades».

Todo parece cambiar con la que los estudiosos consideran la primera colección original de novelas en español. Me estoy refiriendo a las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, publicadas en 1609[22]. En el «Prólogo al discreto lector» el autor, dirigiéndose a este último, le confiesa que el objetivo de su obra es «entretenerte y aliviarte de la grande pesadumbre de las noches de invierno» (Eslava 1609: f. 3) y le ruega que lea sus novelas «con curiosidad, que apartando las punçosas espinas de mi tosca lengua hallarás algunas olorosas flores con que te recrees y entretengas» (Eslava 1609: f. 3). Inmediatamente después añade taxativamente: «Mi intento no es otro que entretenerte un rato cada noche» (Eslava 1609: f. 3v)[23]. Por lo dicho parecería que se vuelve no a los orígenes de las *novelle* italianas donde, como hemos visto, al menos en el prólogo se manifestaba el doble objetivo de las mismas (*delectare e prodesse*), sino más bien a una cierta tradición italiana que, como ya se ha señalado, otorgaba al entretenimiento el fin primordial de su escritura. Las cosas, sin embargo, no son como parecen. Si leemos la aprobación eclesiástica firmada por Fray Gil Cordón a finales de 1608, tras las frases de rigor en estos documentos, se afirma que la obra «contiene muchas historias muy gustosas, que servirán de honesto entretenimiento a qualquiera buen entendimiento: porque muestra el autor tenerle y ser muy leído, y así se puede Imprimir y salir a la luz para que todos le gozen» (Eslava 1609: f. 1v). Es cuanto menos curioso, por la evolución posterior del género y, también, por la insistencia del prólogo cervantino en unir deleite y provecho, que Eslava no haga en su prólogo ninguna alusión a la enseñanza moral, más bien, como hemos visto, justamente al contrario insiste sobre el «entretenimiento» como el único objetivo de su libro, y que, paradójicamente, sea el censor eclesiástico el que declare abiertamente el «honesto entretenimiento» que podemos extraer de su lectura, uniendo, ahora sí, ambos preceptos. La

[22] Hay dos ediciones modernas de la obra: la Julia Barella Vigal (Eslava, 1986) y la de Carlos Mata Induráin (Eslava, 2003), pero cito por la primera edición.

[23] Y no deja de ser curioso que por esas mismas fecha, en 1611, Covarrubias definiera 'novela' como «un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocaccio», *Tesoro*, s/v novela.

ISSN: 1594-378X

perplejidad se resuelve, sin embargo, cuando seguimos leyendo los prolegómenos de la edición. En efecto, inmediatamente después del prólogo aparece un soneto «Del autor a su libro» en el que este dirige la lectura del mismo a un determinado grupo social «Acógete a la casa del discreto, / del curioso, del sabio, del prudente, / que tienen su morada en la alta cumbre» (Eslava 1609: f. 4). Con otras palabras: el destinatario de sus novelas no es cualquiera, sino un grupo específico, curioso, sabio y prudente, que sabrá entender, adoctrinado por una preceptiva horaciana imperante, que detrás de la diversión hay siempre algo más. El estilo de la novela, barroquizante, la prolífica utilización de citas y alusiones cultas, remarcan aún más el verdadero destinatario. Por lo demás, en efecto, basta leer cualquiera de las novelas que se recogen en el volumen para observar que o bien el narrador o bien uno de los interlocutores y oyentes del relato, asume, por si acaso, la responsabilidad de declarar, dentro del relato, la moralidad del mismo. No es de olvidar, como última razón de esta aparente perplejidad entre prólogo y aprobación, el hecho de que, tal y como figura en uno de los sonetos encomiásticos que acompañan a la obra, el hermano de Eslava, que firma uno de ellos, sea racionero de la poderosa Catedral de Valladolid, cosa que evidentemente sabía Fray Gil Cordón, el firmante de la anteriormente citada aprobación eclesiástica.

Llegamos así a 1613, a Cervantes y a sus *Novelas ejemplares*. ¿Era ignaro Cervantes de toda esta enorme tradición que hemos intentando sumariamente bosquejar? Todos los estudios sobre el tema, partiendo del de Amezúa (1956: 416-465) y dejando de lado, por su exagerado nacionalismo literario, el de Menéndez Pelayo (1962: 4-15), han insistido sobre la familiaridad del alcalaíno con la literatura italiana del momento. Es fácil entonces contestar que evidentemente no, que la conocía sobradamente, ya que de no ser así a la vanagloria de su famosa afirmación se le debería añadir la suma ignorancia: «Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas»[24]. Más bien la frase debería entenderse en el sentido ya expuesto por Menéndez Pelayo (1962: 4) y después retomado por Atkinson (1948: 190), para quien esta frase «would be but a minor claim if it meant only that he was the first to do in Spain what was already being done elsewhere»[25].

También parece quedar claro que la lexicalización del término 'novela ejemplar' no estaba menos presente en la mente de las personas que firmaban los prolegómenos. Lo demuestra palmariamente el doctor Gutierre de Cetina, que firma la «aprobación» de las *Novelas ejemplares*, cuando afirma que el libro que acaba de examinar «no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes con semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia, y el cómo nos hemos de haber en ellas; y este fin tienen los que escriben novelas y fábulas». Me interesa sobremanera la última frase: «este fin tienen los que escriben novelas y

[24] Por lo demás, se vea el inteligente análisis que de este fragmento del prólogo hace Carrascón (2013).

[25] Concuerda con este parecer Bobes Naves (2009: 133). Por esto mismo parece difícil estar de acuerdo con los planteamientos iniciales del trabajo de Sola (2006: 89-90), quien parece entender la frase del prólogo cervantino de manera diferente.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

fábulas». No creo que pueda darse prueba más evidente de que, en efecto, a la altura de 1613, para los lectores de novelas estas tenían que ser, por fuerza, ejemplares[26] y no, como a menudo se dice, para diferenciarlas de las italianas (Díez Taboada, 1979-80: 91-92), sino, como espero haber demostrado, porque desde el nacimiento del género en Italia la *novella* había sido ejemplar, por más que a veces dicha ejemplaridad fuera, por decirlo así, en contrario (Sicroff, 1988; García López, 2012), dejando al descubierto cosas «demasiado humanas», sí, pero siempre, como recuerda Wardropper (1982: 166), porque «en nombre de la misma virtud, se nos enseñan ejemplos de situaciones y acciones que hay que evitar»[27]. Añádase que para Cervantes, pero no sólo para él, la literatura de entretenimiento era, por definición, ya *ejemplar*[28]. Pero todavía es más rotundo el padre Fray Juan Bautista cuando defendiendo las novelas apenas leídas como verdadero ejercicio de eutropelia (Wardropper, 1982) afirma que las mismas: «entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes». En el acto fundacional del género en la literatura española, por tanto, autor y censores –y es fácil imaginar que también los lectores, a la postre verdaderos creadores del género– coincidían absolutamente sobre la identidad entre sustantivo y adjetivo, entre 'novela' y 'ejemplar'. Lo explicaba muy bien Peter N. Dunn hablando de los firmantes de los prolegómenos:

> El hecho de que estos escritores viesen en la obra una conjunción de valores morales y entretenimiento era de esperar -es lugar común en los censores-, pero es interesante observar cómo sobrepasan sus funciones para elogiar la misma cualidad de la que tenía mayor conciencia el propio Cervantes, la que ha deleitado a lectores de todas las épocas. El hecho es doblemente interesante porque esos elogios indican que dichos censores no tenían conciencia alguna de un posible desgarro entre invención y credibilidad, mientras que críticos más recientes han censurado algunas de las novelas precisamente por la falta de proporción entre dichas cualidades. (Dunn, 1973: 83)

[26] Así lo manifiesta también, entre otros, un gran conocedor del género durante el siglo XVII, Bonilla Cerezo, cuando afirma que dicha 'ejemplaridad' era una de las características del género y que la misma «dio origen a este tipo de relatos» (2010: 11-16).

[27] Se entenderá por lo dicho que no comparto el parecer de Pabst (1972: 213-214) cuando dice que el concepto cervantino de novela «no corresponde al concepto italiano de *novella*, aunque quede la referencia inevitable de un término al otro».

[28] Lo explica muy bien Thompson (2001: 86): «El valor terapéutico de la literatura del esparcimiento es central a la práctica de Cervantes, y si no lo tenemos en cuenta incurrimos en el error de no captar la verdadera ejemplaridad de sus *Novelas*» y poco después añade: «El enfoque crítico que pide la eutrapelia no es el de una separación más o menos absoluta entre los aspectos morales y placenteros de la literatura, sino el de establecer una base adecuada para que la literatura imaginativa cumpla con su función de "enseñar deleitando", o viceversa». Obsérvese cómo esta afirmación es válida para Cervantes y, con pequeñas modificaciones, también para Boccaccio. Para la eutrapelia, además del anterior trabajo, siguen siendo fundamentales los trabajos de Wardropper (1982), Jones (1985) y Redondo (2004) y (2011: 41-62).

ISSN: 1594-378X

Antes de concluir me interesa recordar dos estudios. Hace ya algunos años Avalle-Arce llamó al problema de la ejemplaridad de la *Novelas ejemplares* «tormentilla crítica» y encontraba la razón de la misma en haber dado la crítica al término 'ejemplar' un carácter «conminatorio» y no «concesivo», concluyendo que, de hacerlo así, «lo que surge entonces es la admisión por parte del autor de que algún ejemplo se puede encontrar, si el lector está dispuesto a buscarlo, pero esto no es necesario para paladear "el sabroso y honesto fruto" del conjunto» (Avalle-Arce, ed. 1985-1987: 15). Por todo ello rechazaba el ilustre hispanista dar a la ejemplaridad una significación exclusivamente moral[29]. Esto, tan evidente, se olvida con demasiada frecuencia en los estudios sobre la ejemplaridad cervantina.

Más recientemente, Jorge García López, manifestando que «deslindar ámbitos estéticos y éticos en la pluma de Cervantes deviene ejercicio críptico», indica que «en su colección novelística Cervantes heredó y moduló un problema anexo al género y a su historia y, sobre todo, a su problemática imbricación en la España de la segunda mitad del siglo XVI» (2001: XCI). «Un problema anexo al género». En efecto, lo que he tratado de explicar es cómo, desde los orígenes del género, sus autores se las ven con el horaciano *delectare et prodesse* y cómo muy a menudo, siendo la novela un género condenado por sus orígenes al *delectare*, confinaban el *prodesse* a las páginas del prólogo, por más que después, en el texto de las novelas, a veces se pudiera entender un cierto enseñamiento didáctico o moral, tal y como preceptuaban, entre otros, Francesco Bonciani y su *Lezione sopra il comporre delle nouelle* en 1574 (Bianchi 1986 y, de forma mucho más extensa y pormenorizada Rabell 2003)[30] o el Pinciano en 1596: «Si el poeta imita con deleyte para enseñar la doctrina, ésta será verdadera fin; mas si imita con doctrina para deleytar, el deleyte se quedará con el nombre de fin» (Atkinson, 1948: 196). Pero esta manera de novelar, a la que Cervantes con sus novelas configuró como canónica para todo el siglo XVII (Zimic, 1996: XXX-XXXIII y 306; Clamurro, 1997: 8-10; Montero Reguera, 2013), para la así llamada «novela barroca» que parece principiar con ellas (Ripoll, 1991: 22)[31] se debatió durante gran parte del siglo anterior con otra en la que, siguiendo algunas obras de la novelística italiana, se manifestaba la intención moral y el deseo de ejemplaridad en el prólogo (Boyd, 2005) para después, en el

[29] En cierto sentido, esta línea interpretativa fue inaugurada o, cuando menos, consagrada por una cierta lectura crítica del estudio clásico de Casalduero (1962: 77-79)

[30] Quizás habría que tener en cuenta, sin embargo, lo que expresa Gutiérrez Hermosa (1997: 158-159), para quien este texto «no pareció tener demasiada difusión más allá de la Accademia degli Alterati, donde fue leído; escrito con la vana pretensión de aplicar los preceptos de Aristóteles a las novelas de Boccaccio, su autor, consciente de la dificultad de la empresa, decide reducir la materia que debe teorizar a lo que él denomina *novella risible*, y así lo que pretendía ser una teoría del *Decameron* se convierte en un reducido tratado sobre unos pocos textos en el que la aplicación de la Poética de Aristóteles se realiza en algunos casos de una forma un poco forzada".

[31] En efecto, como ha demostrado brillantemente Montero Reguera (2006: 166) «es realmente en la década de 1620-1630 cuando este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia del siglo XVII. La cronología, en este sentido, es muy reveladora, pues [...] aunque hay algún otro ejemplo de novela corta en el período que va de 1600 a 1613, entre esta última fecha y 1620 apenas hay nada, salvo reediciones de los textos cervantinos [...] y de Alemán [...] pero no colecciones originales nuevas de novelas cortas».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

texto de las novelas, olvidarse por completo –o casi– de tan buenas razones, entregándose sus autores al loable fin del entretenimiento, a veces, como sabemos, a costa de la moralidad imperante (Montero Reguera, 2002; Bobes Naves, 2009: 123). Basten dos ejemplos de este proceder, uno italiano y otro castellano, de fechas cercanas. Uno, el italiano, prototípico, lo encontramos en la edición expurgada del *Decameron* de 1573 en la que «quedan intactas novelas indecentísimas solo con cambiar las abadesas y monjas en matronas y doncellas, los frailes en nigromantes y los clérigos en soldados» (Menéndez Pelayo 1962: 23). El segundo ejemplo, castellano, nos lo proporcionan los *Cuatro quentos de exemplos* en los que, pese a lo que indica el título, dos de las novelas, pues tales son, tratan temas no demasiado ejemplares[32].

Apéndice: Novelas o colecciones de novelas posteriores a 1613 que imitan el título *Novelas ejemplares*.

1620 Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros: que vienen a la corte: historia de mucha diversión, gusto y apacible entretenimiento donde verán lo que les sucedió a unos recién venidos: se les enseña a huir de los peligros que hay en la corte, y debajo de novelas morales y ejemplares escarmientos se les avisa y advierte de como acudirán a sus negocios cuerdamente*

1623 Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*

1624 Juan Pérez de Montalbán, *Los sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*

1624 Juan (Izquierdo) de Piña, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*

1625 Baltasar Mateo Velázquez, *El filósofo del aldea y sus conversaciones familiares y ejemplares por casos y sucesos casuales*

1632 Juan Pérez de Montalbán, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades, repartidas en los siete días de la semana*

1634 José Ortiz de Valdivieso y Aguayo, *Discursos ejemplares*

1635 Luis Pacheco de Narváez, *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres*

1637 María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*

1641 Alonso de Alcalá y Herrera, *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares*

1645 Francisco Jacinto Funes de Villalpando, *Novela ilustrísima y ejemplar escarmientos de Jacinto*

1658 Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo. Novelas ejemplares*

[32] Bastará reproducir el título: «Cuento de cómo una gentil matrona romana siendo muy persiguida de un fraile le pagó como él merecía» y «Cuento de cómo por culpa de su madre una doncella perdió la honrra y padeció mucho trabajo». Descripción del manuscrito que contiene las obras y análisis de las mismas en Vallín y Avenoza (1992).

ISSN: 1594-378X

1666 Isidro de Robles, *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares nuevas nunca vistas ni impresas*

Bibliografía

ALBANESE, Gabriella, Lucia BATTAGLIA RICCI y Rossella BESSI, eds. (2000) *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento,* Roma, Salerno Editrice.

ALDOMÁ GARCÍA, Mireia (1996) «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coord. I. Arellano *et al.*, Navarra: Griso, 3 vols., III, pp. 15-22

----- (1998) *La recepción de la* novella *en España: los* Hecatommithi *de Giraldi Cinzio*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

ALVAR, Carlos (2001) «Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción», *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 8, p. 333-350

AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de (1956) *Cervantes creador de la novela corta española: introducción a la edición crítica y comentada de las novelas ejemplares*, Madrid, CSIC, 2 vols.

ARCE, Joaquín (1974) «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia: Olschki, pp. 63-105

----- (1975) «Seis cuestiones sobre el tema Boccaccio en España», *Filología Moderna*, 54, pp. 473-489.

----- (1978) *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, Firenze, Olschki.

ARREDONDO, María Soledad (1989a) «Novela corta, ejemplar y moral: *Las novelas morales* de Ágreda y Vargas», *Criticón*, 46, pp. 77-94.

----- (1989b) «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga, Barcelona, PPU, pp. 217-226.

ATKINSON, William C. (1948) «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review*, 3, pp. 189-208.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1985-1987) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 3 vols.

BANDELLO, Matteo (1978) *Novelle*, a cura di G. G. Ferrero, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese

BIANCHI, Letizia (1986) «Secreto y mentira en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. D. Kossoff *et al.*, Madrid, Istmo, 2 vols., I, pp. 235-242.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

BLANCO JIMÉNEZ, José (1977) *Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel '400 e '500: una prima valutazione bibliografica*, Florencia:, Tip. Baccini.

BLANCO JIMÉNEZ, José (1978) *Presencia de Boccaccio en España (con algunas correcciones)*, Santiago de Chile, s.n.

BOBES NAVES, María del Carmen (2009) «Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas», en *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 4, pp. 118-141.

BOCCACCIO, Giovanni (1987) *Decameron*, ed. V. Brancca, Torino, Einaudi.

BONILLA CEREZO, Rafael, ed. (2010) *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra

BOURLAND, Caroline B. (1905) «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, n. XII, pp. 1-232.

BOYD, Stephen, «Cervantes' Exemplary Prologue», *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares,* ed. Stephen Boyd, New York, Tamesis, 2005, pp. 47-68.

CARRASCÓN, Guillermo (2013) «*Oneste* o ejemplares: Bandello y Cervantes», *Artifara* 14 (en prensa)

----- (en prensa) «Las ediciones españolas de las *Historias trágicas exemplares* de Matteo Bandello»

CASALDUERO, Joaquín (1962) *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.

CASCARDI, Anthony J. (1989) «Cervantes's Exemplary Subjects», en *Cervantes's* Exemplary Novels *and the Adventure of writing*, M. Nerlich y N. Spadaccini, eds., Minneapolis, The Prisma Institute, pp. 49-71.

CASTRO, Américo (1960) «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 319-332; después en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, pp. 353-374.

CAYUELA, Anne (1993) «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, pp. 51-76.

CENTO NOVELLE antiche, Le (1825), ed. P. A. Tossi, Milano, Tipografia di Felice Rusconi. [Reproducción de la edición de Bolonia, Girolamo Benedetti, 1525, recopiladas por Carlo Gualteruzzi].

CLAMURRO, William H., *Beneath the Fiction: the contrary worlds of Cevantes's Novelas ejemplares*, New York, P. Lang, 1997.

COPPOLA, Leonardo (2012) «Traducción y *dispositio*: Truchado y *Le Piacevoli notti*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, I Anejo, pp. 141-153.

----- (en prensa[1]), «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes (1580)*», IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Poitiers 11- 15 de julio de 2011

COPPOLA, Leonardo (en prensa[2]) «La traducción 'honesta' de *Le piacevoli notti*», XXVII Convegno AISPI "*Le ragioni del tradurre*". *Teorie e prassi traduttive tra Italia e mondo iberico*, Forlì 23-26 maggio 2012.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1998) *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.

DÍEZ TABOADA, Juan María (1979-80) «La estructura de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, 18, pp. 87-105.

DONI, Anton Francesco (1551) *La Zucca del Doni en español* [Colofón: Venecia, Francesco Marcolini].

DUNN, Peter N. (1973) «Las *Novelas ejemplares*», *Suma Cervantina*, coord. E. C. Riley y J.B. Avalle Arce, Londres, Tamesis Books, pp. 81-118.

EL SAFFAR, Ruth S. (1974) *Novel to Romance: a Study of Cervantes's* Novelas ejemplares, Baltimore, John Hopkins University Press.

EISENBERG, Daniel (2001) «Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes», *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 87-92

ENTWISTLE, William J. (1941) «Cervantes, the Exemplary Novelist», *Hispanic Review,* 9, pp. 103-109.

ERIZZO, Sebastiano (1805) *Le sei giornate di messer Sebastiano Erizzo*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani.

ESLAVA, Antonio de (1609) *Parte primera del libro intitulado Noches de invierno*, Barcelona, Hieronymo Margarit.

----- (1986) *Noches de invierno*, ed Julia Barella Vigal, Pamplona, Gobierno de Navarra.

----- (2003) *Noches de invierno*, ed. Carlos Mata Induráin, Pamplona, Fundación *Diario de Navarra*.

FARINELLI, Arturo (1929) «Boccaccio in Spagna» en *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, pp. 91-97.

FEDERICI, Marco (2011), *Edizione di Francisco Truchado, «Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes»*, Tesi di Dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1016.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988) *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.

----- (2009) *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca del Laberinto.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed. (2001) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica.

----- (2010) «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

cervantinos, XLII, pp. 33-46

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2012) «El nacimiento de Berganza y los podridos del hospital: una lectura de *El coloquio de los perros*», en C. Vaíllo y R. Valdés, *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*, PPU, Barcelona, pp. 23-47

GIRALDI CINTHIO, Giovanni Battista (1565) *De gli hecatommithi di [...] Parte prima*, Monte Regale, Lionardo Torrentino.

----- (1590) *Primera parte de las cien novelas de [...] Traduzidas de lengua toscana por Luys Gaytán de Vozmediano,* Toledo, Pedro Rodríguez.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011[a]) «La Princeps del *Honesto y agradable entretenimiento de Damas y Galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: Hallazgo de una edición perdida», *Analecta Malacitana*, XXXIV, pp. 517-528.

----- (2011[b]) «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187, pp. 1221-1243.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas (1968) *Galateo español*, estudio preliminar, edición, notas y glosario por Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

GUICCIARDINI, Lodovico (1566) *Detti e fatti piacevoli e graui di diversi principi, et filosofi et cortegani raccolti dal [...] & ridotti a moralità,* Venecia, Alessandro de Vian

GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa María (1997) «La constitución de "un arte nuevo de hacer novelas": apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro», *Exemplaria*, 1, pp. 157-177.

HART, Thomas R. (1993) *Cervantes' Exemplary Fictions. A Study of the Novelas ejemplares*, Lexington, University Press of Kentucky

HISTOIRES TRAGIQUES, extraictes des ouvres italiennes de Bandel, & mises en langue François [...] Tome Premier, Amberes, Jean Waesberghe, 1567.

JONES, Joseph R. (1985) «Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento», *Anales Cervantinos*, 23, pp. 19-30.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montepellier.

MARCELLO, Elena (2012) «Sulla diffusione e traduzione delle novelle di G. F. Straparola in Spagna I – La novella VI, 1», *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura,* ed. A. Camps, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 171-185.

MARCELLO, Elena (2013) «La traducción española de *Le piacevoli notti* de G. F. Straparola. Antígrafo, configuración de la obra y autocensura en Francisco Truchado», *Revista Hispanista Escandinava*, 2, pp. 48-65.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009) *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MASUCCIO Salernitano (1979) *Il Novellino*, a cura di S. S. Nigro, Bari, Laterza, 1979.

MENÉN DESLEAL, Álvaro (2000) *Tres novelas cortas y poco ejemplares*, San Salvador, Dirección General de Publicaciones e Impresos.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962) *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 4 vols., en particular III, pp. 3-217.

MONTERO REGUERA, José (2002) «Un género mal visto: los inicios de la novela corta en España», *Rinconete*, literatura, 18 de julio http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_02/18072002_02.htm

----- (2006) «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1, pp. 165-175.

-----, ed. (2013), Miguel de Cervantes, *La Gitanilla*, prólogo, edición y notas de José Montero Reguera, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2013.

NAGY, Edward (1983) *Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Server-Cuesta.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria,* Madrid, Gredos.

PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986) «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 10, pp. 407-421.

PARDO BAZÁN, Emilia (2002) *Novelas ejemplares*, en *Obras completas,* vol. VI (Novelas cortas), ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 1-192.

PAREDES, Juan (2001) «Del "utile consiglio" y las "sollazzevoli cose". El *Decameron* en el marco de la cultura popular», *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 119-136

PLACE, Edwin B. (1926) *Manual elemental de novelística española*, Madrid, Victoriano Suárez.

PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. http://www.ub.edu/boscan

RABELL, Carmen (2001) «Bajo la ley: la escritura de la novela española posterior al Concilio de Trento», *Revista de Estudios Hispánicos,* XXVIII, pp. 1-2, 309-325.

----- (2003) *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain,* Londres, Tamesis Books.

REDONDO, Agustín (2004) «El *Persiles*, "libro de entretenimiento" peregrino», *Peregrinamente peregrinos*, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, 2vols., Palma: Asociación de Cervantistas, 2004, I, pp. 67-102.

----- (2011) *En busca del Quijote desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

RILEY, Edward C. (1966) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966 [1º ed. 1962: *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press].

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

RIPOLL, Begoña (1991) *La novela barroca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1989) «La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas», *Insula,* 509, pp. 4-5.

----- (1996) «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1, pp. 27-46.

RUTA, Maria Caterina (2001) «¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, ed. C. Strosetzki , Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 1166-1176

SACCHETTI, Franco (2004) *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese.

SÁNCHEZ, Alberto (1982) «De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila», *Anales cervantinos,* 20, pp. 135-151.

SENDER, Ramón J. (1975) *Novelas ejemplares de Cibola*, Barcelona, Destino.

SICROFF, Albert A. (1988) «The Demise of Exemplarity in the *Novelas ejemplares*», *Hispanic studies in honor of Joseph H. Silverman*, coord. J. Ricapito, Madrid, Juan de la Cuesta, pp. 345-360.

SOBEJANO, Gonzalo (1978) «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas Ejemplares*», *Hispanic Review*, 46, pp. 65-75.

SOLA, Christel (2006) «"Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria": aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas», *Criticón*, 97-98, pp. 89-105.

STEWART, Pamela D. (1979) «Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario», *Standford Italian Review*, I, pp. 67-74.

STRAPAROLA, Gian Francesco (2000) *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno editrice, 2 vols.

----- (1578) *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* [...] *Y traduzido de lengua Toscana en la nuestra vulgar, por Francisco Truchado, veçino de Baeça*, Zaragoza, Juan Soler.

----- (1581) *Segunda parte, del honesto y agradable entretenimiento.* [...] *Y traduzida de lengua toscana, en la nuestra vulgar, por Francisco Truchado, vezino de Baeça*, Baeza, Juan Bautista de Montoya.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristobal (1988) *El Pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 2 vols.

THOMPSON, Colin (2001) «"Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse": reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, ed. C. Strosetzki , Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 83-99.

UNAMUNO, Miguel de (1987) *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* Madrid, Alianza

ISSN: 1594-378X

Editorial, con prólogo de D. Estébanez Calderón.

VALERO MORENO, Juan Miguel (2010) «*Decameron* hispano: del manuscrito a la imprenta», *Hápax*, 3, pp. 97-115.

VALLÍN, Gema y Gemma AVENOZA (1992) «Los primeros pasos de la *novella* en España: *Cuatro quentos de exemplos*» *Criticón*, 55, pp. 31-40.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1988) *Tres novelas ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, con introducción de J. Marco.

WARDROPPER, Bruce W. (1982) «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 153-169.

ZIMIC, Stanislav (1996) *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI de España.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La novela ejemplar *La tía fingida*, atribuida a Cervantes

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Resumen
En este estudio se analiza el estado de la cuestión sobre la autoría de la novela breve *La tía fingida*, siguiendo las dos versiones textuales de la obra, la del manuscrito Porras de la Cámara y la del Códice de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Aplicando un aparato matemático basado en matrices lineales, logaritmos y ecuaciones basadas en el número *e* (2,718) estudiamos 20 índices textuales de esta novela en la obra de Cervantes, Quevedo, Vicente Espinel, López de Úbeda y Salas Barbadillo. Concluimos que la obra es de Miguel de Cervantes con una probabilidad superior al 95 por ciento.

Abstract
In this study we analyze the state of the art about the authorship of the novella *La tía fingida*, following its two textual versions, that of the Porras de la Cámara manuscript and that of the Codex in the Biblioteca Colombina of Seville. Applying a mathematical apparatus based on linear matrixes, logarithms, and e(2.718)-based equations we study 20 textual indexes of this novella in the works by Cervantes, Quevedo, Vicente Espinel, López de Úbeda and Salas Barbadillo. We conclude that the piéce belongs to Miguel de Cervantes with a probability superior to 95 percent.

Los avatares editoriales de *La tía fingida* y su atribución a Cervantes han ocupado, con dispar fortuna, los dos últimos siglos, desde la edición de 1818, preparada por Martín Fernández de Navarrete siguiendo el manuscrito del racionero sevillano Francisco Porras de la Cámara, que copia esta obra para solaz y lectura del arzobispo Fernando Niño de Guevara, acompañada de otras dos novelas: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. La edición de Navarrete, conocida como edición Francesón-Wolf, corrige gran cantidad de errores y deturpaciones[1] de la primera, hecha por el erudito Isidoro Bosarte, a partir del manuscrito Porras. Lamentablemente este manuscrito desapareció en 1823, con lo que hoy en día sólo disponemos de la edición hecha por Navarrete, la edición perpe-

[1] «El señor Arrieta sacó una copia de aquella novela, que, con algunas mutilaciones publicó en nuestros días». *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, BAE, Madrid: Rivadeneyra, 1864, p. xxviii.

Recibido el 16/06/2013. Publicado el 26/06/2013

trada por Bosarte y la posterior de Arrieta[2]. A cambio, el descubrimiento de otra versión textual de la novela en un códice de la Biblioteca Colombina, a cargo de Aureliano Fernández-Guerra en 1845, nos proporciona un nuevo texto, idéntico en los contenidos narrativos, pero con interesantes modificaciones formales, semejantes a las que podemos entrar en los casos de *Rinconete y Cortadillo* y en *El celoso extremeño*, si comparamos la copia de estas dos novelas ejemplares hechas por Porras de la Cámara, con la versión final preparada por Cervantes en su edición de 1613. Una primera hipótesis crítica apunta a que el texto de la Colombina es posterior al texto de la copia Porras, probablemente trasladado hacia 1605, recién publicada la primera parte del *Quijote*. Conviene no descartar, además, que en los casos en que el texto de la Colombina presenta omisiones respecto al texto Porras, podrían deberse tanto a supresión consciente de Cervantes como a mutilaciones en el proceso de copia.

Desde el siglo XIX hasta muy recientemente se han expuesto distintas argumentaciones para apoyar ambas posturas. Las podemos resumir en los nombres de sus principales valedores, Julián Apráiz, favorable a la atribución cervantina, y Francisco de Icaza, contrario a ella. A mediados del siglo XX, Valbuena Prat, que incluye *La tía fingida* en su edición de obras de Cervantes, apunta que «aún hoy conserva su fuerza la argumentación y detalladísimo estudio de un notable cervantista, Julián Apráiz»[3]. A comienzos del siglo XXI la polémica subsiste y aunque las últimas aportaciones críticas de J.L. Madrigal (2002) y de F. López (2011) refuerzan la atribución cervantina, sigue sin proponerse un estudio capaz de aportar elementos concluyentes para esta atribución, de modo que un reciente editor de las *Novelas ejemplares* se limita a apuntar, hablando del manuscrito Porras de la Cámara, que «traía también una novela de autor ignoto, *La tía fingida*, de ambientación celestinesca y prostibular, cuya atribución a Cervantes constituye un aspecto polémico desde su descubrimiento»[4]. Sin duda el aspecto polémico alude al fervor con que han sido expuestas las dos hipótesis o conjeturas sobre la atribución: que la obra sea de Cervantes (Apráiz) o que no lo sea (Icaza). La cosa se complica al existir dos fases distintas de elaboración textual en dos manuscritos transmitidos con desigual fortuna. El manuscrito Porras ha sido transmitido con censuras y deturpaciones por Bosarte y por Arrieta y posteriormente, tal vez de forma fidedigna, por Fernández Navarrete antes de su pérdida, con lo que sólo podemos acudir al texto Francesón-Wolf de 1818, que Navarrete edita modernizando la ortografía conforme a los usos del siglo XIX[5]. A cambio, sí disponemos del

---

[2] «Posteriormente ha publicado D. Agustín de Arrieta, al fin del *Espíritu de Miguel de Cervantes* (un tomo en 8º) esta novela, pero no sacada del original, sino de otra copia poco exacta, y suprimiendo por la decencia pública varios diálogos y pasages graciosos y oportunos», puntualiza Navarrete en el apéndice a la edición Francesón-Wolf (p. 35).

[3] M. Cervantes, *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1940, p. 1107.

[4] M. Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Ed. Crítica, 2010 (2ª ed.), p. 70. Ed. Jorge García López.

[5] «Esta copia se hizo por una del señor Estala, y en la confrontación con el original han resultado las enmiendas y correcciones que van anotadas: siendo de advertir ademas para mayor exactitud, que el original dice siempre *muncha, parecer, cobdicia, santenuffio, bajaranos, dubda, puncto,* etc. Por *mucha, parecer, codicia, duda,* etc.», Navarrete, p. 35.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

manuscrito de la Colombina (sign. 56-4-34, pp. 77-88), que representa otro estado del texto que no puede proceder de una copia, ni directa, ni diferida, del manuscrito Porras. Hay, pues, una doble vía de transmisión a partir de un texto original sobre cuya autoría hay una polémica que tiene a Cervantes como centro.

La propuesta metodológica que elaboramos aquí trata de dilucidar por medios objetivos, verificables y, si es el caso, refutables las bases de esta atribución cervantina que hasta ahora ha transitado en bastantes ocasiones por la vía de la inuición ocasional no siempre fundada, de las opiniones críticas, las convicciones personales y las creencias subjetivas, lo que explica la carga polémica de las distintas posturas en el debate. A partir de argumentaciones más o menos sólidas el fondo del debate ha sido esencialmente ideológico. Esta propuesta se basa en el escrutinio de secuencias textuales de *La tía fingida* y su verificación de uso en Cervantes y otros autores coetáneos. Se trata de comprobar en qué autor o autores aparecen esas secuencias, con qué frecuencia lo hacen y qué valor discriminante tienen los resultados obtenidos. Está claro que una secuencia que aparezca en Cervantes, pero también cinco o seis autores más de la época tiene muy poca relevancia crítica. Salvo que en Cervantes aparezca de forma constante y en los demás autores ocasionalmente, en cuyo caso habría que encontrar una fórmula para determinar su valor como índice autoral que incluyera la frecuencia de uso en cada autor, el número total de usos en un período dado y un índice que relacionara el número de elementos de la secuencia con su probabilidad de aparición.

El primer filtro que llevamos a cabo tiene que ver con el principio de uso restringido: sólo se analizan secuencias textuales usadas por un máximo de cinco autores en el período de 1600 a 1620, de acuerdo con la documentación que registra el CORDE. Esto garantiza que en el corpus general de autores de ese período la secuencia analizada es poco frecuente. En ocasiones, ese máximo de cinco autores se reduce a un solo autor, con lo que el valor discriminatorio es máximo.

Pondré un ejemplo del método acudiendo a la primera unidad narrativa de *La tía fingida* (en adelante TF) según el texto Porras:

> {Pasando por cierta calle de Salamanca, dos estudiantes manchegos y mancebos, más amigos del *baldeo* y *rodancho* que de Bártulo y Baldo, vieron en una ventana de una casa y tienda de carne una celosía y pareciéndoles novedad, porque la gente *de la tal casa*, si no se descubría y apregonaba, no se vendía, queriéndose informar del caso deparoles su diligencia un oficial vecino, pared en medio, el cual les dijo:}

Esta unidad narrativa consta de setenta palabras. Una secuencia como 'pared en medio', que parece prometedora como índice, resulta no tener valor discriminante, ya que aparece 25 veces en veinte documentos de ese período. La usa Cervantes, pero también la usan Lope, Tirso y una docena más de autores. En cambio los términos de germanía 'baldeo' y 'rodancho', aparecen en ese período usados catorce veces en cinco documentos y nueve veces en seis documentos, con lo que su valor discriminante es claro. Sobre todo porque casi todos esos usos aparecen en el *Romancero de germanía* de Juan Hidalgo (1609), de modo que la mayor parte

ISSN: 1594-378X

de los usos registrados son anónimos. Entre los pocos autores que usan esos vocablos de germanía tenemos a Cervantes, Quevedo y al autor de *La pícara Justina*, lo que acota el elenco de autores con mucha precisión. Dado que el romancero de Hidalgo es de 1609 y el manuscrito Porras de la Cámara probablemente es de 1605, está claro que el uso de esos términos antes de la publicación del romancero de Hidalgo es muy significativo.

Más interesante es la secuencia textual 'de la tal casa', porque establece los límites de elementos en que se aprecia valor discriminante. No tiene sentido buscarlo en el vocablo 'casa', del que el CORDE registra 17.981 usos en ese período; pero sí tiene más interés el modismo 'tal casa', que aparece sólo veintidós veces, de las cuales ocho están en San Juan Bautista de la Concepción, tres en Alonso de Ledesma, dos en Luque Fajardo y una en Cervantes. Si filtramos el elemento anterior del sintagma, la secuencia 'la tal casa' nos deja sólo un elenco de cuatro autores en un total de siete registros. El siguiente filtro, de la secuencia entera 'de la tal casa' sólo aparece en un autor: Miguel de Cervantes. Así la secuencia de tres vocablos tiene ya valor discriminante; la de los cuatro es excluyente, ya que selecciona sólo a Cervantes. Vale la pena cotejar ese comienzo de TF según el manuscrito Porras con la variante textual que presenta el Códice Colombino:

> {Pasando por una calle de Salamanca dos estudiantes mancebos, más amigos del *baldeo* o *rodancho* que de Bártulo o Baldo, alzaron acaso los ojos a una ventana y vieron en ella una celosía puesta, que otras veces no habían visto, y pareciéndoles cosa nueva, considerando qué novedad era aquella, porque ellos sabían que en aquella casa no vivía gente que requiriese poner celosías en las ventanas, queriéndose informar de un vecino oficial, que pared en medio estaba, el cual les dijo:}

Probablemente en la copia manuscrita de la Colombina falta un sintagma que el amanuense ha omitido: 'queriéndose informar {del caso} de un vecino oficial'. En todo caso hay algo evidente: en este segundo texto hay 81 palabras en vez de setenta y, si se admite la omisión de 'del caso', 83. En este caso ya no aparece el sintagma excluyente 'de la tal casa', lo que podría hacer sospechar que las modificaciones el texto no se deben a la pluma original. Sin embargo el análisis de variantes nos vuelve a llevar a Cervantes, en la secuencia 'alzaron acaso los ojos'. La secuencia 'acaso los ojos' sólo registra tres usos en ese período. Dos de los usos están en Cervantes y uno en Salas Barbadillo. Pero el contexto selecciona de nuevo a Cervantes que, en ambos casos, presenta la secuencia precedida del verbo 'alzar' ('alcé acaso los ojos/ alzó acaso los ojos'), frente a Salas, que lo usa precedido del verbo 'volver'. La secuencia 'ALZ-' + 'acaso los ojos' es privativa de Cervantes y además está repetida en su obra.

¿Hay algún otro estilema que tenga valor discriminante dentro de la variante textual de la Colombina? Hay, en efecto, uno y esta vez no apunta a Cervantes, sino a otro autor muy a considerar: Vicente Espinel. Se trata de la construcción 'considerando qué novedad era aquella', que podemos subdividir en dos

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

secuencias: a) 'considerando qué' y b) 'qué novedad era aquella'. La primera secuencia, usando el gerundio del verbo 'considerar', aparece 8 veces en el CORDE en ese período, pero tan sólo la usan cuatro autores, ya que Espinel la usa 3 veces y San Juan Bautista de la Concepción, dos veces. En realidad, si en vez del gerundio estricto ampliamos al esquema 'CONSIDER- + qué' (como hemos hecho con 'ALZ- +acaso los ojos'), esta construcción deja de tener valor significante, ya que aparece en varios autores más. Sin embargo la segunda secuencia, 'qué novedad era aquella' resulta muy interesante porque volvemos a ver su uso en Vicente Espinel, en un elenco ya muy reducido. La fórmula aparece en Mármol Carvajal, Vicente Espinel y en un anónimo, por lo tanto, en menos de cinco autores. Hay que hacer notar que estamos hablando de la variante textual de la Colombina, que es una copia posterior a 1631, como ha detectado Luis Astrana Marín; esto quiere decir que se podría proponer a Espinel como posible modificador de un texto inicial ajeno. Pero conviene introducir a Espinel dentro del elenco de autores cotejables con Cervantes, que en principio sigue presentando más índices discriminantes de secuencias de cuatro vocablos ('de la tal casa' y 'ALZ- acaso los ojos') y con un uso más excluyente.

En resumen, disponemos de cinco índices asumiendo las dos variantes textuales de Porras y Colombina, y disponemos también cinco autores: Cervantes, Quevedo, Espinel, el autor de *La pícara Justina*[6] y Salas Barbadillo, por este orden en la disposición de las filas. Esto permite trabajar con una matriz cuadrada de rasgos distintivos, en donde las filas corresponden a esos cinco autores y las columnas a los cinco rasgos que hemos detectado como discriminantes. Los rasgos son: a_1 {baldeo}, a_2 {rodancho}, a_3 {de la tal casa}, a_4 {ALZ-+acaso los ojos}, a_5 {qué novedad era aquella}. La matriz aumentada con una columna suplementaria indica el número total (T) de elementos de cada autor. Asignando los valores [0,1] a la presencia o ausencia de rasgos, la matriz resultante es la siguiente:

$$\begin{array}{c} \begin{array}{cccccc} a_1 & a_2 & a_3 & a_4 & a_5 & T \end{array} \\ \left(\begin{array}{ccccc|c} 1 & 0 & 1 & 1 & 0 & 3 \\ 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 1 \\ 0 & 0 & 0 & 0 & 1 & 1 \\ 1 & 1 & 0 & 0 & 0 & 2 \\ 0 & 0 & 0 & 1 & 0 & 1 \end{array}\right) \end{array}$$

Asumiendo la presencia o ausencia de rasgos, sin ponderar, Cervantes es el autor más coincidente para el conjunto {a_1…a_5}. La ponderación de rasgos incluyendo una fórmula que desarrolle el número de palabras, el número de autores que usan el elemento y el número de veces que la usa un autor amplía considerablemente la relevancia de Cervantes, porque los rasgos {a_3, a_4, a_5} son secuencias de cuatro términos, mientras que los dos primeros rasgos son de un vocablo y los usan varios autores. No es el momento ahora de desarrollar esa fór-

[6] La polémica sobre la atribución de esta obra está sin resolver. Conforme a la reciente edición de David Mañero mantenemos el nombre clásico de Francisco López de Úbeda.

ISSN: 1594-378X

mula, pero sí de hacer ver que un tratamiento cuidadoso, que combine matrices y fórmulas algebraicas permite ahondar y afinar los resultados iniciales.

En función de ello veamos ahora los restantes índices que podemos encontrar en el macrotexto formado por las dos variantes textuales, los manuscritos P y C. Mantenemos el elenco de autores inicial para el resto de los elementos analizados.

La segunda unidad narrativa presenta también variantes textuales de interés. El manuscrito Porras da el siguiente texto:

> {«Señores, *habrá ocho días que* vive en esta casa una señora forastera, medio beata y de mucha autoridad. Tiene consigo una doncella de extremado parecer y brío, que dicen ser su sobrina. Sale con un escudero y *dos dueñas*, y según he juzgado es gente honrada y de gran recogimiento: hasta ahora no he visto entrar persona alguna de esta ciudad ni de otra a visitallas, ni *sabré decir de* cuál vinieron a Salamanca. Mas lo que sé es que la moza es hermosa y honesta, y que el fausto y autoridad de la tía no es de gente pobre.»
> La relación que dio el vecino oficial a los estudiantes les puso codicia de *dar cima* a aquella aventura, porque siendo pláticos en la ciudad y deshollinadores de cuantas ventanas tenían albahacas con tocas, en toda ella no sabían que tal tía y sobrina hubiese cursantes en su Universidad, principalmente que viniesen a vivir a semejante casa, en la cual, por ser buen peaje, siempre se había vendido tinta, aunque no de la fina; que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades, que llevan de suelo vivir siempre en ellas mujeres cortesanas, y por otro nombre trabajadoras o enamoradas.}

El primer índice importante (b_1) es la secuencia 'habrá ocho días que': el CORDE tan sólo registra un ejemplo de este uso y está en *Rinconete y Cortadillo*; se trata, pues, de otro índice excluyente, relacionado además con una de las novelas ejemplares copiadas por Porras de la Cámara. También la expresión 'sabré decir de' (b_2), que sólo aparece una vez en el CORDE; está en el *Persiles* de Cervantes, en 1616. El tercer índice (b_3) es 'lo que sé es que', coloquialismo usado por el oficial y que sólo se registra en dos autores: Cervantes y Fernández de Avellaneda. Cervantes la usa también en *Rinconete y Cortadillo*, lo que es, de nuevo, llamativo; aparece también en el *Persiles*. El caso de Avellaneda, habilísimo suplantador del estilo cervantino evidencia que este coloquialismo es típico de Cervantes. El cuarto ejemplo (b_4) es 'dar cima', que aparece registrado una sola vez entre 1600 y 1620. De nuevo es Cervantes el único autor que la usa. De hecho, la usa en el mismo entorno que incluye 'aventura'. El último de esta segunda unidad narrativa, (b_5) resulta un poco sorprendente, porque el sintagma 'dos dueñas' podría pensarse como uno de uso frecuente o habitual entre los narradores de la época. Sin embargo no es así: aparece tan sólo ocho veces, de las cuales tres están en Cervantes (dos veces en *La ilustre fregona* y una en la segunda parte del *Quijote*) y dos veces en Quevedo. Lo usan también, una sola vez, Cabrera de Córdoba, Prudencio de

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Sandoval y Avellaneda, que no están en el elenco estudiado. Sin necesidad de volver a visualizar esto en una matriz de rasgos, podemos sintetizarlo con una adscripción de elementos por cada autor:

Cervantes {b_1, b_2, b_3, b_4, b_5}
Quevedo {b_5}

Espinel, López de Úbeda y Salas Barbadillo no usan ninguno de estos cinco índices. Ya hemos visto que Alonso Fernández de Avellaneda, en este sentido, es mejor candidato que Quevedo, ya que usa dos de estos cinco índices. Parece evidente que en su caso se trata de 'huellas de lectura', lo que avala todavía más que el repertorio que seleccionamos es muy significativo. En adelante me limitaré a detallar el resto de los índices asignando la referencia, los autores que los usan y en el caso de Cervantes los textos en donde aparecen. Señalaré también los casos en los que índice se encuentra sólo en el Códice de la Colombina.

(c_1) «o que no comían en ella *sus moradoras*». Este sintagma sólo se registra una vez en el CORDE: en *El licenciado Vidriera*: «vio que estaban a la puerta della muchas de sus moradoras».
(c_2) «*con unas tocas blancas* como la nieve». Esta secuencia de cuatro vocablos solo se registra en Cervantes. Está repetida en la segunda parte del *Quijote*: «con unas tocas blancas de delgado canequí» y «con unas tocas blancas, repulgadas y luengas».
(c_3) «*de lo cual coligieron*, o que no comían en ella». Tan sólo hay un ejemplo de uso en el CORDE de esta secuencia. Está en Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*: «de lo cual coligieron todos que de consentimiento».
(c_4) «*no le salió vano su pensamiento*». Esta secuencia de seis vocablos sólo aparece en el texto de la Colombina, ya que la variante del manuscrito Porras tiene «y no le salió vana su presunción». El hecho de que el único ejemplo de esta secuencia aparezca en una obra de Cervantes, *El celoso extremeño* que además es una de las novelas copiadas en el manuscrito Porras apunta a que el propio amanuense modificó el giro cervantino o bien Cervantes corrigió 'vana su presunción' en 'vano su pensamiento'. El sintagma 'su presunción' aparece ocho veces en el CORDE y el único autor que lo repite es Cervantes en la primera parte del *Quijote* y en el *Viaje del Parnaso*. Lo usan también Vicente Espinel y Salas Barbadillo. El índice cervantino significativo es 'vano su pensamiento'.
(c_5) «más largas que *una sobrepelliz* de un canónigo portugués». El sintagma 'una sobrepelliz' aparece registrado 31 veces, pero 29 son en documentos anónimos. El único autor que lo usa es Vicente Espinel, dos veces. El vocablo sin el determinante lo usan varios autores más, entre ellos Quevedo.

De este modo, de los cinco índices, cuatro están en Cervantes y uno en Espinel. En los casos de Cervantes, con secuencias de dos, cuatro y seis vocablos, la aplicación de una fórmula que pondere los resultados refuerza notablemente la atribución cervantina.

ISSN: 1594-378X

(d_1) «con *un gran rosario* al cuello». Tan sólo tres usos en el CORDE: Cervantes, Salas Barbadillo y Avellaneda. Cervantes en la primera parte del *Quijote*.
(d_2) «*rosario* al cuello *de cuentas* sonadoras». La construcción 'rosario de cuentas', que aquí tiene intercalado un sintagma, aparece también una sola vez en el CORDE y de nuevo está en Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*.
(d_3) «de los del *tiempo del Conde Fernán González*». La secuencia completa de cinco vocablos sólo la usa Salas Barbadillo.
(d_4) «con su sayo *de velludo*, ya sin vello». Aparece siete veces, pero sólo la usan tres autores. En Cervantes está repetido y en Quevedo aparece una sola vez. Los otros cuatro casos son de Silva y Figueroa, que no está en el elenco. El índice tiene interés por el juego de ingenio 'velludo ya sin vello'.
(d_5) «capa *de fajas*». Este sintagma sólo aparece cinco veces, pero tres de ellas de autor anónimo. Los dos autores que lo usan son Cervantes, en la primera parte del *Quijote* y el autor del *Guzmán* apócrifo.
De nuevo vemos en este repertorio de cinco índices que Cervantes presenta cuatro, frente a Salas Barbadillo, que tiene dos. Ni Quevedo, ni Vicente Espinel, ni López de Úbeda usan estos índices.

El resultado global de estos veinte primeros índices parece suficientemente significativo. Sin hacer todavía la ponderación según variables de autores, usos particulares y número de vocablos en el índice, Cervantes presenta dieciséis, es decir, un ochenta por ciento del total estudiado; de los otros cuatro autores, Salas Barbadillo aparece con tres y Quevedo, Espinel y López de Úbeda con dos cada uno. El índice procede de una cala exhaustiva y parece suficiente como para atribuir la obra a Cervantes tanto en su primera redacción (manuscrito Porras) como en la fase tardía del códice de la Colombina. Veamos ahora la cuestión de la fórmula ponderada para aquilatar las cifras que hemos obtenido inicialmente. Esta fórmula la hemos propuesto ya para analizar la pertinencia de la atribución cervantina de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* y también para descartar la atribución del *Auto de la Virgen de Guadalupe*, que parece más bien obra de la primera época de Lope de Vega, en torno a 1590.

Se trata de integrar en una única fórmula las variables 'número de palabras' (s, por 'secuencia'), 'número de veces que aparece la expresión en un autor' (subíndice n) y 'número de autores que usan la expresión (subíndice a, por 'autor'). El coeficiente de variación se expresa como *C* y la fórmula que integra todo esto es la siguiente:

$$C = e^{s-1} \cdot \frac{1 + Log_n}{1 + Log_a}$$

Lo primero que hay que explicar, ya que no es frecuente en la literatura crítica filológica, es la función del número *e* y el porqué de utilizar logaritmos neperianos y no logaritmos decimales. El número *e*, cuyo valor aproximado es 2,718, es precisamente la base de los logaritmos neperianos, que explican una gran cantidad

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de fenómenos naturales y sociales, del mismo modo que 10 es la base de los logaritmos decimales y de la forma habitual de computar magnitudes a gran escala. De esta forma una cifra como 1.492 se expresa como la suma de $10^3+4 \cdot 10^2 +9 \cdot 10^1+2 \cdot 10^0$. En este caso estamos usando la potenciación y la base 10. El uso de logaritmos corresponde a la operación matemática inversa a la potenciación, de modo que si 10^3 corresponde a la magnitud 1.000, en consecuencia el logaritmo del número 1.000, mientras usemos la base 10 está dado por el superíndice 3.

Sucede que utilizar la base 10 para tratar la información de magnitudes que habitualmente varían entre 1 y 25 (los usos de vocablos en autores y períodos dados) resulta inútil, innecesario o insuficiente, ya que sólo podríamos clasificar dos categorías, las magnitudes entre 1 y 9, que tienen 0 en la característica (la parte entera, antes de la parte decimal) del logaritmo, y las magnitudes entre 10 y 15, que tienen característica 1 en su logaritmo. Para este viaje podíamos trabajar también con el modelo binario de presencia/ausencia, con el agravante que anularía la notable diferencia de que un término aparezca una vez o que aparezca nueve veces, o que aparezca en un solo autor o en ocho. El recurso a los logaritmos neperianos, de base *e* (2,718) facilita el trabajo analítico enormemente, al diferenciar cuatro categorías según la magnitud sea inferior a superior a e, e^2, e^3 y e^4. Esas categorías corresponden a usos **ocasionales** (una o dos veces), **repetidos** (entre tres y siete veces), **frecuentes** (entre ocho y veinte veces) y **característicos** (entre 21 y 53 veces). Un ejemplo espectacular de la necesidad de hacer entrar en la tipología los casos superiores a veinte usos en un autor lo tenemos con la palabra 'cañafístola', que conocen de sobra todos los lectores de Gonzalo Fernández de Oviedo. El CORDE (11/6/2013) registra el uso de esta palabra 54 veces entre 1525 y 1557. Entre los cronistas de Indias la diferencia de su uso es muy notable: Oviedo tiene 35 registros (**característico**); López de Gómara y Bartolomé de las Casas, tres y cuatro (**repetido**) y Motolinía, dos (**ocasional**).

El hecho de usar el superíndice (s-1) como exponente de la base *e* resulta esencial para garantizar un módulo común a las variaciones de uso de autor y de número de autores. Si estamos analizando un solo vocablo (en TF: 'baldeo' o 'rodancho', por ejemplo), el exponente (s-1) se convierte en 0, de modo que e^0, como cualquier número elevado a la potencia cero, es igual a 1. Eso hace que en los casos en que el índice se refiere a un solo vocablo, la fórmula de dividir la suma de uno más el logaritmo del número de usos en un autor, por el denominador resultante de uno más el logaritmo del número de autores, permanece invariable. En cambio, si el índice que verificamos consta de 3 vocablos, la fórmula $e^{(s-1)}$ pasa a ser e^2=7,6, lo que nos está expresando la relación proporcional entre usar un vocablo aislado o usar una secuencia de tres vocablos, que sin duda es mucho más significativo. Podemos hacer una prueba de que esta proporción 7,6:1 no es exagerada verificando en el CORDE las diferencias cuantitativas entre usar un sustantivo o usar el sintagma que incluye al sustantivo, un especificador y un adyacente, bien un verbo y el sintagma nominal que le sigue en función de objeto directo. En el desenlace de *La tía fingida* encontramos la palabra, muy poco frecuente, 'pelaza', que el CORDE registra nueve veces; si ampliamos la búsqueda al sintagma 'la pelaza' (el más general), tenemos ya cinco casos, y si buscamos la se-

ISSN: 1594-378X

cuencia 'trabada la pelaza' no aparece ningún registro, ya que *La tía fingida* no viene registrada en ese repertorio. Añadiendo el texto del manuscrito Porras tendríamos un único registro y la razón sería de 9:1 desde 'pelaza' > 'la pelaza' > 'trabada la pelaza'. Otros ejemplos, también de TF, indican que en realidad expandiendo el núcleo de un sintagma la proporción suele ser superior incluso a 9:1, como lo demuestra otro ejemplo de comprobación: la secuencia 'con tanto ahínco', que es índice válido ya que sólo aparece en cuatro autores. El vocablo 'ahínco' lo registra el CORDE (11/6/2013) un total de 54 veces, de las cuales 35 corresponden a Cervantes; el sintagma 'tanto ahínco' se registra diecisiete veces (doce de ellas en Cervantes) y finalmente la secuencia entera quince veces (doce en Cervantes). Tenemos aquí un ejemplo estupendo de que ese vocablo es **característico** de Cervantes y que el sintagma 'con tanto ahínco' es de uso **frecuente** en su obra. El rastreo en otros autores concurrentes para la atribución de *La tía fingida* nos indica que no es **frecuente** en ningún autor y que es de uso repetido en Juan de Jáuregui (cuatro), Luis de Cabrera (cuatro) y San Juan Bautista de la Concepción (cinco) y meramente **ocasional** en Avellaneda y López de Úbeda, que sólo la usan una vez. No aparece ni en Espinel, ni en Quevedo ni en Salas Barbadillo. Si filtramos exactamente 'con tanto ahínco' aparece doce veces en Cervantes y una sola en López de Úbeda. Al ser una secuencia de tres vocablos, el exponente sería e^2 y la fórmula que da el coeficiente de Cervantes se multiplicaría por $1+\text{Log}_{12}$ y se dividiría por $1+\text{Log}_4$, es decir, 3,3: 2,2, lo que nos da aproximadamente 1,7, mientras que en el caso de López de Úbeda tendríamos $1+\text{Log}_1$ dividido por $1+\text{Log}_4$, es decir, aproximadamente 0,6. La diferencia entre estos índices corregiría sustancialmente el modelo binario, 1/0, presencia/ausencia del rasgo, según el cual ambos autores coincidirían en el uso del mismo índice, a favor de una ponderación que, en vez de ser meramente cuantitativa (12:1), por medio de la aplicación de la fórmula quedaría reducida a una proporción aproximada de 3:1. Curiosamente una cifra muy cercana al valor del propio número e=2,718.

CONCLUSIONES

Luis Astrana Marín (1944: 37-38), en un interesante estudio crítico-filológico sobre la atribución de *La tía fingida*, apuntaba que «tampoco hay razón para incluir como genuina, en tanto un documento coetáneo no lo demuestre rotundamente, la sabrosa novela de *La tía fingida*, y a pesar de las numerosas y respetables opiniones emitidas a favor de su autenticidad». A pesar de que Astrana admite «algunas analogías de lenguaje, modismos y estilo que ofrece *La tía* con ciertas producciones cervantinas» y habla de una «novela tan excelente, de un estilo tan semejante al suyo o que no desdice de él» (1944: 40) se resiste a atribuirle la obra «a falta de un documento incontrovertible». Es obvio que si se descubriera documentación de archivo resultaría innecesaria la propuesta crítica basada en modelos teóricos. Los resultados de nuestra investigación muestran, a partir de elementos objetivos y de un análisis matemático basado en el álgebra lineal, que *La tía fingida* es obra de Cervantes 'en el estado actual de la teoría'. La primera aproximación, meramente cuantitativa ofrece un ochenta por ciento de coincidencia con los usos cervantinos

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

y un margen de variabilidad entre el diez y el quince por ciento en el resto de los autores. La aplicación de la fórmula que pondera las variables de frecuencia de uso, número de autores y número de palabras por secuencia, eleva estos porcentajes hasta un 95 por ciento para Cervantes. Un debate sobre este problema de atribución tendría que partir de la propuesta de otro autor que además de cumplir con las características coincidentes entre la obra cervantina y el macrotexto de TF en sus dos versiones, cumpliera también con algunas características de TF que fuesen ajenas a la obra cervantina. En tanto no exista dicha propuesta, la obra debe considerarse de Cervantes y escrita en el período 1600-1605, como las primeras versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*, insertas también en el manuscrito Porras de la Cámara.

Bibliografía

APRÁIZ, Julián (1906) *Juicio de* La tía fingida, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando.

ASTRANA MARÍN, Luis (1944) «Sobre *La tía fingida*», *Cervantinas y otros ensayos*, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 37-48.

CERVANTES, Miguel (1864) *Obras*, B.A.E., Madrid, Rivadeneyra.

----- (2010) *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica (2ª ed.).

CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos CORDE (Corpus Diacrónico del Español) en línea, http: //corpus.rae.es/cordenet.html.

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano (1864) *Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina: Algunos datos nuevos para ilustrar* El Quijote, Madrid, Rivadeneyra.

ICAZA, Francisco de (1928) *De cómo y por qué* La tía fingida *no es de Cervantes*, Madrid, Editorial Voluntad.

ISLA GARCÍA, Virginia (2010) «A vueltas con *La tía fingida*», en *Hos ego versiculos feci*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 75-101.

LAY, David C. (2007), *Álgebra lineal y sus aplicaciones*, Madrid, Pearson Educación (3ª ed.).

La tía fingida, X - *Nobela de la tía fingida* en el Códice "Poesías y relaciones varias del siglo XVII" de la Biblioteca Colombina de Sevilla, sign. 56-4-34, pp. 77-88.

LÓPEZ, Freddy (2011) «Donde se muestran algunos resultados de atribución de autor en torno a la obra cervantina», *Revista Colombiana de Estadística*, Junio 2011, vol. 34, nº 1, pp. 15 a 37.

MADRIGAL, José Luis (2003) «De cómo y por qué *La tía fingida* es de Cervantes», *Artifara*, 2.

ISSN: 1594-378X

POOLE, David (2004) *Álgebra lineal. Una introducción moderna*, México-Madrid, Thomson.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2010) «Una refutación de las atribuciones del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés, Hurtado de Mendoza y Arce de Otálora: la hipótesis de Fray Juan de Pineda», *Lemir*, 14, pp. 313-334.

----- (2011) «Un tríptico presuntamente cervantino: *La Jerusalén, Los habladores* y el *Auto de la Virgen de Guadalupe*», *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, pp. 57-76.

----- (2013) «Dos entremeses de Cervantes: *Doña Justina y Calahorra* y *La cárcel de Sevilla*», en *Artifara*, pp. 4-17.

VENABLES, William N. y Brian D. RIPLEY, (1997), *Modern Applied Statistics with S-PLUS*, New York, Springer Verlag (2nd edition).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La Picaresca (1851): *Rinconete y Cortadillo* en el origen de la zarzuela grande del siglo XIX

María Encina Cortizo / Ramón Sobrino
Universidad de Oviedo

Resumen
A mediados del siglo XIX, un grupo de artistas pretende recuperar la tradición lírica española, estableciendo la zarzuela desde las tablas del Teatro del Circo de Madrid. En este trabajo analizamos uno de los títulos que contribuyó a hacer nacer el género, *La Picaresca* (1851), zarzuela en dos actos, con texto de C. García Doncel y música de J. Gaztambide y F. Asenjo Barbieri. Los orígenes cervantinos del libreto –*Rinconete y Cortadillo* y el quijotesco Ginés de Pasamonte– plantean la recuperación de textos clásicos del Siglo de Oro como alternativa para la instauración de un género lírico hispánico que acabará fundado en la traducción y adaptación de textos de ópera cómica francesa de alta comedia. Se estudian los textos literario y musical, y la recepción de la obra a partir de diversas fuentes, principalmente hemerográficas.

Abstract
Toward the middle of the nineteenth century, a group of artists seeks to recover the Spanish lyric tradition, setting the zarzuela from the scenary of the Teatro del Circo in Madrid. In this paper we analyze one of the titles that helped give birth to the genre: *La picaresca* (1851), operetta in two acts, with text by C. García Doncel and music by J. Gaztambide and F. Asenjo Barbieri. The Cervantine origins of the text –*Rinconete y Cortadillo* and the quixotic Ginés de Pasamonte– pose the retrieval of classic Golden Age texts as a new, alternative way to the establishment of a Hispanic lyric, which will eventually be founded instead on the translation and adaptation of French high-comedy and comic-opera texts. We study the literary and musical texts, and the reception of the work from various sources, mainly journalistic ones.

1. EL CONTEXTO ASOCIATIVO: LOS ANTECEDENTES LÍRICOS DE *LA PICARESCA*

La Picaresca es uno de los títulos líricos que se estrena en los inicios del establecimiento del género en el siglo XIX, el año mismo de la creación definitiva de la zarzuela grande con el estreno de *Jugar con fuego* (1851) de Vega y Barbieri. Manifiesta la exploración de un camino, entre los muchos por los que el género intentó avanzar, como la zarzuela-*vaudeville* –cuyo ejemplo más representativo es *El novio y el concierto* (1839) de Bretón de los Herreros y Basilio Basili–, la tonadilla o zarzuela andaluza –género al que pertenecen las obras de

Recibido el 20/05/2013. Publicado el 16/09/2013

Mariano Soriano Fuertes de la década de los cuarenta y primeros cincuenta como *Jeroma, la castañera* (1843), *¡Es la Chachi!* (1845), *El ventorrillo de Alfarache* (1846), *La sal de Jesús* (1847) o *El Tío Caniyitas* (1850)– (Cortizo, 1996: 23-50) o las zarzuelas parodia de Agustín Azcona de mediados de los años cuarenta (Cortizo, 2012).

Como afirma Lolo (2007, p. 136), *La Picaresca* marca un punto de inflexión en lo que se refiere al empleo de la inspiración cervantina para el desarrollo del teatro lírico nacional. A pesar de que la obra fue un fracaso por causas ajenas a su calidad, sin duda García Doncel, Gaztambide y Barbieri pretendían a través de la misma vincular el género con la gran literatura española, buscando un referente literario que atrajera al público burgués.

El año de estreno de la obra, 1851, el género lírico español parecía comenzar a ver la luz al haber logrado éxito, en la temporada 1849-50, las zarzuelas en dos actos de Rafael Hernando (1822-1888), *El duende* (1849) y *Colegialas y soldados* (1849). A través de estos títulos, la zarzuela inicia su proceso de 'restauración', en definición de sus propios autores, logrando asentarse como espectáculo capaz de alcanzar un desarrollo dramático idéntico al de la francesa *opéra comique*, modelo al que Hernando aspiraba. El compositor, único maestro de música en el Teatro de Variedades durante la temporada 1849-50, admite que en el siguiente año cómico, 1850-51, se sumen a la compañía que mantiene en dicho teatro la empresa Gaona-Carceller, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Joaquín Gaztambide (1822-1870), que unidos al barítono Francisco Salas (1812-1875) y al escritor Luis Olona (1823-1863) pretendían cultivar de forma productiva el género lírico nacional, con la intención de preparar el camino para el nacimiento de la ópera española.

La empresa se instala de nuevo al comienzo de la temporada 1850-51 en el Teatro de Variedades, tras haber sufrido este coliseo una importante rehabilitación arquitectónica (Fernández Muñoz, 1988: 249). Según el nuevo *Reglamento General de los Teatros del Reino* (1849), Variedades, denominado ahora Teatro Supernumerario de la Comedia, debe albergar además de teatro declamado –para lo que se refuerza la sección de verso de la compañía–, algunas representaciones líricas.

Tras las primeras representaciones de verso, el 17 de septiembre se repone la zarzuela *¡Tramoya!* (1850)[1], y el 14 de noviembre se estrena *Pero Grullo*, zarzuela en dos actos, con libro de A. Lozano y J. Mª de Larrea, y música de Cristóbal Oudrid (1825-1877), que venía así a unirse al grupo de compositores que trabajaban en el Variedades. Lamentablemente, la obra, para la que Oudrid reutilizó materiales anteriores como su *Rondalla aragonesa*[2], no alcanzó éxito alguno, no llegando tan siquiera a imprimirse su libreto.

Para superar este fracaso, todos los músicos de la compañía se suman con el fin de componer una obra que atraiga al público que a partir de noviembre sería tentado también por los efluvios líricos italianos del recién inaugurado Teatro Real[3]. El 19 de noviembre se estrena en Variedades *Escenas en Chamberí*, capricho

[1] Según afirma *La Época*, al teatro acude concurrencia numerosa, y la zarzuela de Barbieri, que se presenta tras la comedia nueva *El preceptor y su mujer*, «cada vez gusta más al público, y en ella Salas arranca siempre merecidos aplausos». «Noticias generales», n.º 497, 13-X-1850, p. 3.
[2] Cotarelo y Mori (1953: 279) afea esta actitud perezosa de Oudrid.
[3] El Teatro Real se inaugura el 19 de noviembre de 1850.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

cómico-lírico-bailable de Olona, con música de Hernando, Barbieri, Gaztambide y Oudrid. A pesar del éxito logrado, la obra no pasa de ser un pastiche de escenas en las que lucir las facultades de la bailarina Petra Cámara, entonces el «embeleso de todos los aficionados al genuino baile español» (Cotarelo y Mori, 1953, 297).

A finales de ese mes de noviembre se anuncia en prensa que la empresa ha contratado a la soprano Cristina Villó, estupenda cantante de ópera, hija del director de la orquesta del coliseo, José Villó, que viene a reforzar más aún la compañía lírica instalada en el Circo. Así, Villó y Salas «podrán elevar a gran altura nuestra incipiente ópera nacional»[4].

A principios del mes de diciembre la empresa Gaona y Carceller decide alquilar el Teatro del Circo, para ubicar allí la sección lírica de la compañía, dejando en Variedades la sección de verso y decidiendo que la sección de baile, muy afamada en Madrid gracias a Petra Cámara y el coreógrafo Ruiz, actúe indistintamente en un teatro o en otro, según convenga. Y es que la apertura del teatro de la Plaza de Oriente en noviembre había dejado sin actividad al coliseo del Circo, que durante largo tiempo se había dedicado a la ópera italiana; éste gozaba de un mayor aforo que Variedades, así que, aún bajando los precios, produciría mejores rendimientos. Esta operación mercantil nos ofrece, por primera vez en la historia contemporánea del género, el intento de una empresa teatral de mantener actividad en dos teatros de forma simultánea, con tres secciones a sueldo: verso, canto y baile.

La Época se hace eco pronto del importante cambio en la empresa del Teatro de Variedades:

> La Empresa del Variedades, queriendo dar más ensanche a los trabajos artísticos de las compañías que con tanta aceptación del público reúne en su coliseo, y tratando de facilitar también el progresivo desarrollo de los espectáculos líricos, al par que la novedad posible y constante en los dramáticos y coreográficos, ha tomado a su cargo, previa real licencia competente, el teatro del Circo, para dar al mismo tiempo que en el de Variedades representaciones de zarzuelas, comedias y bailes españoles, alternando unas con otras, presentándolas a veces juntas, y procurando, en fin, combinarlas lo mejor que al servicio del público convenga. Queriendo también la empresa que estos espectáculos reúnan a la bondad que en sí tengan la economía para el público que tan benignamente los ha acogido hasta ahora, ha hecho una considerable rebaja en los precios de entradas y localidades del Circo, llevándola a un punto nunca acostumbrado. La entrada general cuesta 3 rs., los palcos 32, las lunetas 40, y las delanteras de anfiteatro y de galería 6 y 5. Por abono aún hay mayor rebaja[5].

---

[4] «Teatro de Variedades». *La España*, nº 814, 30-XI-1850, p. 4.

[5] *La Época*, Madrid, nº 539, 1-XII-1850, p. 4. Como los precios podrían aún parecer altos para el nuevo espectáculo de zarzuela, el teatro decide abrir un abono por treinta funciones, aplicando la

ISSN: 1594-378X

Teatro del Circo. Madrid

La buena calidad de la sección lírica permite aprovechar la manifiesta afición matritense por el arte lírico, programando en los beneficios funciones variadas, en las que la Villó introducía repertorio italiano que pudiera atraer público que ahora acudía al Teatro Real. Un ejemplo es el beneficio de la primera actriz Luisa Yáñez, celebrado el 28 de febrero, en el cual, además de la segunda parte de *El duende* (1851) de Olona y Hernando, se anuncia que Cristina Villó ha accedido a instancias de la beneficiada, a cantar «las variaciones de la ópera *Ipermestra* (1838), del maestro Saldoni, en las que tantos aplausos ha recibido de este público. Será acompañada por el cuerpo de coros, con los trajes y el aparato escénico que le corresponde»[6]. Y el 15 de marzo, en el beneficio de la bailarina Petra Cámara, la Villó interpreta el rondó de la ópera *Columella*[7].

Pero no era fácil mantener beneficios mercantiles con tres secciones trabajando en dos teatros a la vez, tal y como relata Barbieri en su legado:

> Llegamos a la época en que la empresa de Variedades y el Circo atravesaba una crisis y penuria que amenazaba una total ruina; el señor Gaona había agotado sus capitales y se hacía víctima de los prestamistas, para atender al pago de sus compromisos; el señor Carceller por su parte había mal-

siguiente rebaja: Palco principal y entresuelo (sin entradas): 32 reales vellón; Palco principal bajo (sin entradas); 16 r.v. ; Luneta (con entradas): 10 r. v. ; Delantera de anfiteatro (con entrada): 6 r. v. ; Asientos de anfiteatro (con entrada): 4 r. v. ; Delanteras de galerías (con entrada): 5 r. v. ; y Entrada general: 3 r. v.

[6] «Diversiones públicas». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-II-1851, p. 4. Saldoni formaba parte, además, en ese momento de la Junta Consultiva de Teatros, lo que le colocaba en un lugar importante en caso de existir alguna dificultad empresarial.

[7] «Diversiones públicas». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 14-III-1851, p. 4. Parece que podría tratarse de *Il ritorno di Columella* (1839) de Fioravanti, que la Villó ya había cantado en el T. de la Cruz en mayo de 1847; en dicha producción participó también Francisco Salas (Carmena y Millán, 1878, 97).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> gastado su dinero y el de sus socios en francachelas en las tiendas de *Los andaluces,* pensando tal vez que los tesoros del pobre Gaona no habían de tener fin; el gran peso que gravitaba sobre esta empresa era ya tan excesivo, que todos temíamos una quiebra próxima e irremediable por más que los empresarios hacían los mayores esfuerzos por continuar; Salas mismo había hecho préstamos a Carceller para que pudiera salir a puerto en medio de tales tempestades; pero todo era en vano, e imposible continuar manteniendo las tres grandes compañías que hasta el día estaban manteniéndose en los dos teatros, máximamente cuando en desaciertos la dirección derrochadora, no había pensado que su mala administración sería su ruina, tanto más segura cuanto más difícil es administrar bien dos teatros a la vez (Casares, 1994: 33).

Salas, que consideraba que la mejor manera de aumentar los ingresos era competir con el Teatro Real, decide que en su beneficio participen dos de los mejores cantantes italianos que habían trabajado en esa primera temporada del teatro de la Plaza de Oriente, Marietta Alboni y Giorgio Ronconi, tal y como relata Barbieri:

> Salas, que debía según contrato hacer su beneficio y que, como se ha dicho, había adelantado fondos a Carceller, procuró que dicho beneficio fuera lo más productivo posible; al efecto aprovechó la primera representación de *La Picaresca* y además comprometió a la Alboni y a Ronconi para que vinieran al Circo a cantar en la misma noche de su beneficio; para este fin anunció pomposamente dicho beneficio concebido en los términos siguientes:
>
> 1º *La Picaresca*, ópera-cómica en dos actos
> 2º Aria de la *Betly* por la señora Alboni
> 3º Acto tercero del [*Torquato*] Tasso por el señor Ronconi y Coros
>
> La función así dispuesta, se llevó Salas todos los billetes del teatro a su casa donde los vendió a unos precios excesivamente subidos y se anunció la representación para el lunes 24 de marzo; representación que el público esperaba con ansiedad; y nosotros seguíamos ensayando *La Picaresca,* cuando al llegar el día designado se vio Salas repentinamente atacado de una ronquera tan fuerte y pertinaz, que hacía imposible la ejecución del espectáculo (y sigue la historia de mis contrariedades). En tal estado fue preciso suspender la función ya ensayada, mas como la Alboni y Ronconi habían concluido su temporada en el Teatro Real y se marchaban de Madrid, no era posible dejar de hacer la función pronto, a no ser que Salas se conviniera a renunciar a sus ventajas, quitando la función y devolviendo el dinero al público, cosa muy difícil, porque como los precios eran convencionales, y además mucha parte del público había dado más de lo que

ISSN: 1594-378X

> se pidió por sus billetes, era imposible cuando menos saber lo que había pagado cada uno. A todo esto, la ronquera de Salas se agravaba en vez de mejorar, la impaciencia del público iba en aumento, al paso que también la empresa del teatro, apurados sus recursos, no sabía ya qué partido tomar en tan azarosas circunstancias. A esto sólo hubiera habido un remedio que era devolver el dinero y renunciar a la Alboni y a Ronconi, pero como Salas antes que soltar la presa quería dejarse los dientes en ella, fue tanto lo que a Gaztambide y a mí nos rogó para que permitiéramos hacer nuestra obra que por fin nos resignamos al sacrificio, creyendo que podría esto contribuir al bien de la empresa en la que todos estábamos interesados.
> Por fin se determinó la función para el viernes 29 de marzo de 1851, poniéndose en escena *La picaresca,* cuyo libreto fue puesto en música el primer acto por Gaztambide y el 2º por mí. La representaban Cristina Villó, Bardán, Salas, Testa, Fuentes, Aznar, Cortés y otros y estaba convenido en que Gaztambide dirigiera su acto y el aria de la Alboni y yo el mío y el acto del *Tasso* que cantaba Ronconi (Casares, 1994: 34).

Francisco Salas

El libro de esta zarzuela data del año anterior, de hecho ya en mayo de 1850 encontramos referencias a la misma en la prensa[8], y por las cartas enviadas por

[8] «Variedades. […] Los señores Doncel y Asquerino han escrito una ópera cómica en dos actos titulada *Rinconete y Cortadillo*». «Noticias Teatrales». *El Clamor público*, 14-V-1850, p. 3.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Doncel a Barbieri, en verano de ese año desde Barcelona, sabemos que el texto de la obra estaba casi terminado en julio de 1850.

Desde el 1 de enero de 1851 encontramos noticias hemerográficas que hablan del comienzo de los ensayos[9] que, según *El Heraldo*[10], comienzan el lunes 13 de enero, mientras se concluía la partitura tal y como era habitual[11]. Ya en febrero nos encontramos con la terrible noticia de la muerte de su autor, Carlos García Doncel, el día 8, de una larga y penosa enfermedad[12]. Y pocos días después, se nos anuncia que se están pintando decoraciones nuevas para la obra, añadiendo entonces que fue concluida por García Doncel pocos días antes de su muerte[13].

Ya a mediados de marzo se publica que «corren rumores sobre la próxima disolución de la compañía de Variedades y del Circo», añadiéndose ciertas variaciones en el personal de la compañía, previas al estreno de *La Picaresca*:

> ajustándose una hermana de la señora Villó en lugar de la señora Istúriz que se halla gravemente enferma. El tenor González ha roto su escritura y ha sido contratado para reemplazarle el señor Testa; se nos ha dicho que su verdadero apellido es Cabeza, pero que la empresa ha exigido que se anuncie con el de Testa porque de este modo tiene un sabor más italiano: la verdad en su lugar[14].

La opinión pública espera con ansia el estreno de la nueva obra lírica española, «pues en lo que va de año cómico sólo se han estrenado tres o cuatro zarzuelas que han dado de sí todo cuanto han podido: pero que no son suficientes para llamar la concurrencia que debía traer el citado espectáculo»[15].

La situación económica de la empresa no era buena, y a la presión pública había que añadir la competencia que suponían los beneficios de los otros teatros, como el de Vicente Calatañazor, actor y cantante cómico, verdadero talismán de las compañías teatrales, llevado a cabo el 20 de marzo en el Teatro del Drama. En el mismo, además de varias piezas declamadas, el beneficiado «cantará la parodia

---

9 F. M., «Revista de Teatros», *La Ilustración*, nº 1, 1-I-1851, pp. 2-3; *El observador*, «Gacetilla de la capital», Año III, nº 896, , 7 de enero de 1851, p. 3; *El Clamor público*, Madrid, nº 1989, 8-I-1851, «Crónica de teatros», p. 3; *Correo de los Teatros*, Año I, nº 8, 12-I-1851, p. 4.

10 «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, martes, 14-I-1851, p. 3.

11 *La Época* afirma el 26 de enero que no está aún concluida. «Noticias generales», año III, nº 586, 26-I-1851, p. 3. El libreto parece que ya estaba concluido el año anterior, a juzgar por las cartas que conservamos entre Doncel y Barbieri, que comentaremos posteriormente. Y según el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* de 2-XI-1850, y *La España y El Clamor Público* de 3-XI-1850, el libreto, para esa fecha ya había sido aprobado por la Junta de Censura de los Teatros del Reino.

12 «Gacetilla», *La España*, nº 874, 9-II-1851, p. 4. Barbieri añade a esto: «Para colmo de las desdichas que pesaron sobre esta obra baste decir que murió su autor Doncel, cuando empezaban los ensayos. Ésta es la causa porque su libreto adjunto se imprimiera con fecha anterior a su representación» (Casares, 1994, p. 34).

13 *El Heraldo*, 26-II-1851. Parecidas palabras publica *El eco del actor*, nº 28, 10-III-1851, p. 221.

14 *La Ilustración*, 15-III-1851, «Revista de Teatros», p. 2.

15 «Gacetilla de la capital». *El Observador*, nº 952, 17-III-1851, p. 3.

ISSN: 1594-378X

del aria final de la *Lucia* [*di Lammemoor*], que tanto llamó la atención en las representaciones de *El sacristán de San Lorenzo*»[16].

El estreno de *La Picaresca* comienza a anunciarse para el lunes 24 de marzo, a las ocho de la noche[17], apareciendo ya en la cartelera teatral de los diarios de la capital la estructura completa de la función en beneficio de Salas, en cuya casa se podían comprar los billetes por adelantado como ya habíamos leído en el relato de Barbieri:

> 1º. Se pondrá en escena la ópera cómica nueva en dos actos y en verso, obra póstuma de don Carlos Doncel, música de los señores Gaztambide y Barbieri, titulada: *LA PICARESCA*
> Será exornada con todo el aparato que exige su argumento, estrenándose dos decoraciones pintadas al efecto por don Ramón Vázquez.
> 2º. Escena y aria de la ópera *BETLY*, del maestro Donizetti, por la señora Alboni
> 3º. Rondó final de la ópera *TORCUATO TASSO*, por el señor Ronconi y coros.
> 4º. Baile nacional
> Las personas que gusten adquirir billetes acudirán desde hoy sábado al domicilio del interesado, calle de Santa Isabel, nº 5, cuarto segundo de frente[18].

Pero finalmente, como ya sabemos por Barbieri, la obra debe esperar hasta el 29 de marzo, dada la pertinaz ronquera de Salas, y no es bien recibida, produciéndose días después la quiebra de la empresa.

> Resta sólo decir que Gaztambide al día siguiente fue la causa de que la empresa del teatro se declarara en quiebra; hecho que aún no le ha perdonado Salas, porque éste quería que continuasen los espectáculos de cualquier modo, a fin de reintegrarse él de un pico que le quedaba por cobrar del dinero que había dado a Carceller para pagar una nómina. ¡¡Pueden caber juntas más calamidades teatrales!! (Casares, 1994: 35)[19].

2. LA OBRA

Casi nada sabemos del proceso de composición de *La Picaresca*. Los datos que tenemos del autor del texto de la obra, Carlos García Doncel (1815-1850), son

[16] «Parte indiferente. Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 18-III-1851, p. 3. El éxito fue grande, como recoge la «Gacetilla de la capital» de *El Observador*, nº 955, 21-III-1851, p. 3.
[17] «Gacetilla de la capital», *El Observador*, nº 955, 21-III-1851, p. 3.
[18] «Diversiones públicas», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-III-1851, p. 4 y 23-III-1851, p. 4. Parecido anuncio se publica en la sección «Espectáculos», de *La España*, nº 909, 22-III-1851, p. 4.
[19] *El Heraldo* de 2-IV-1851 afirma que la empresa se ha declarado en quiebra; y *El eco del actor* del 7-IV-1851 desea que «vuelva a resucitar pronto para bien de los muchos infelices que se quedarán en la calle!».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

escasos. Escritor, periodista y dramaturgo español del romanticismo que a veces recurrió al seudónimo *Carlos G. Ephebus*, Doncel tenía relación con muchas de las figuras literarias relacionadas con las primeras zarzuelas, como Luis Olona, con quién publicó la novela *Los misterios de Madrid* (1845); Tomás Rodríguez Rubí, con quién firmó *La ceniza en la frente* (1849), o Luis Valladares Garriga, con el que escribió comedias como *Sobresaltos y congojas* (1841), *El que no corre, vuela* (1847) o *A mentir medraremos* (1850), y dramas como *Amor y nobleza* (1842) o *El guante de Coralino* (1844)[20].

El autor estaba intentando concluir el texto ya en julio de 1850, tal y como revelan dos cartas dirigidas por él a Barbieri desde Barcelona. En la primera de ellas, fechada el 20 de julio de 1850, Doncel escribe:

> Mi estimado amigo:
> Con los males y las prisas no pude, como quisiera, ver a Vd. antes de mi partida; supongo que Salas le habrá dado a Vd. toda la ración del 2º acto, pues la dejé concluida, según prometí. Dígame Vd. si tiene alguna duda o reparo acerca de la letra y póngame Vd. al corriente de cómo va saliendo la música, que no dudo será como ambos deseamos. Amigo, aquí a duras penas estoy tratando de hacer el poquísimo diálogo que me hace falta para rellenar el 2º acto, pero el calor pegajoso, la dejadez y soñera que brota de este clima, junto con mi mal endemoniado que, si no va a peor no se extirpa tampoco, me impiden ir tan listo como mi voluntad y deseo. No crea Vd., sin embargo, que me olvido de *La noche de truenos*; mucho me alegraría poder llevarla concluida. ¿Qué se hace Salas y donde anda? ¿qué se susurra de teatros?, aquí de ellos estamos modestísimamente, pues a lo único que se puede ir es a los conciertos matinales del Liceo, y éstos son sólo los domingos; hay que coger calor, y luego no bien nacerte cuando expirarte, porque apenas duran tres cuartos de hora engañifa como cosa catalana.
> Dése Vd. prisa a la música de la *Picaresca* y vea lo que le manda su amigo, C. G. Doncel (Casares, 1988: 617)[21].

Doncel cuenta para la escritura de la obra con la colaboración de Eduardo Asquerino, que, según se indica en el libreto en nota al pie, es autor de unos versos para la Escena II y otros para la Escena IV del Acto I[22].

---

[20] Doncel es retratado en el maravilloso cuadro de Antonio María Esquivel (1806-1857), *Los poetas contemporáneos o Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, de 1846, que actualmente se exhibe en el Museo Nacional del Prado, de Madrid.

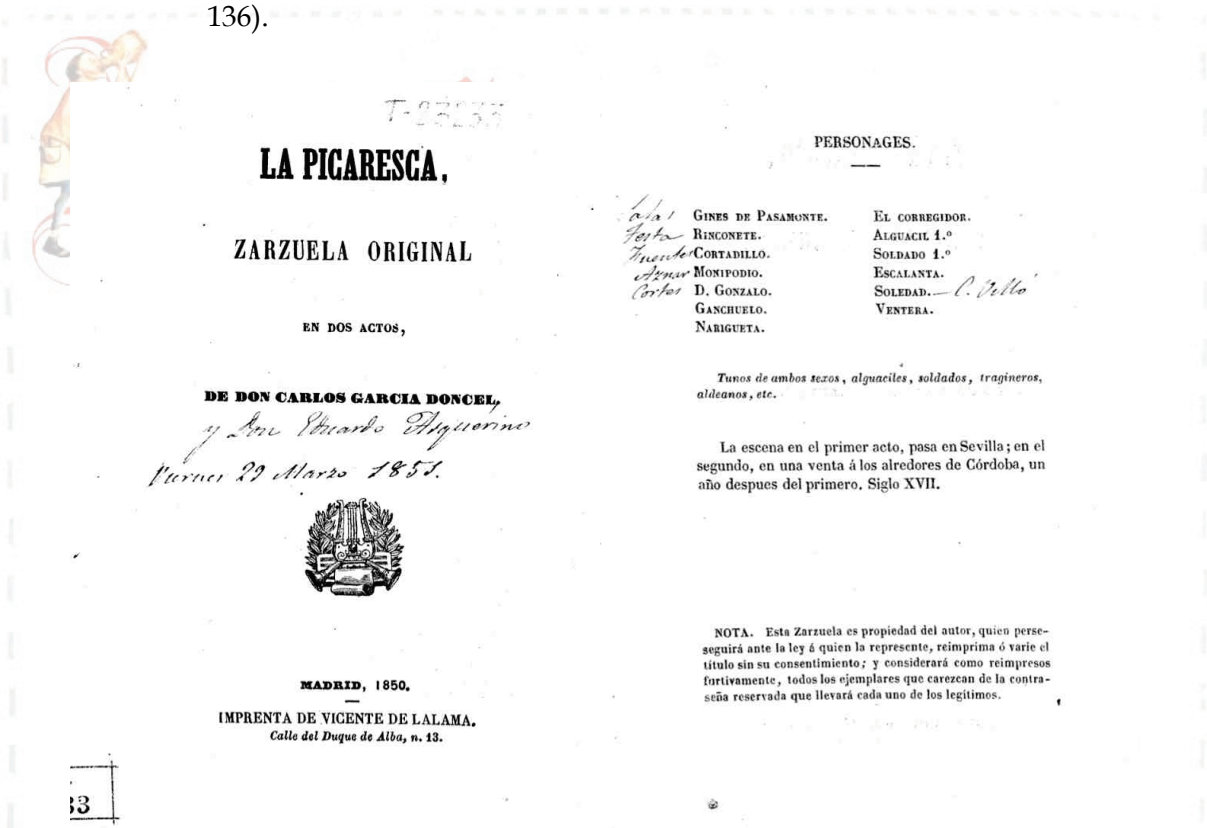
[21] La siguiente carta de la misma página, que carece de fecha, contiene un diálogo para el segundo acto que Doncel envía a Barbieri, probablemente días después, también desde la Ciudad Condal.

[22] «Desde este verso hasta el que dice: "Pero Dios pondrá remedio", así como la relación de la escena cuarta que empieza: "Yo servía a una dama cordobesa" y acaba con: «Tiene chiste, ¡ja, ja, ja!» está escrito por D. Eduardo Asquerino». Nota al pie 1, *La Picaresca*, Madrid, Imp. de Vicente de Lalama, 1850, p. 7. En la Biblioteca Nacional se conservan dos fragmentos del acto II, en copia manuscrita autógrafa con correcciones, las escenas VI a X, ambas inclusive, y otro, desde el final de

ISSN: 1594-378X

El asunto de la obra procede de la más clásica tradición picaresca española, tomando algunos personajes de *Rinconete y Cortadillo* y otros de *El Quijote*,

> con la incorporación de Ginés de Pasamonte que se hizo pasar por un "guachinango", es decir, por un negro del Nuevo Mundo, de ahí que utilizase el deje característico en su habla. Buena parte de la obra se centró en las fabulaciones de Rinconete y Cortadillo para desenmascarar al farsante, pues consideraban que les estaba engañando. En la propia trama del engaño reside el espíritu de la novela cervantina que adopta aquí una nueva forma de presentación (Lolo, 2007: 136).



LA PICARESCA,

ZARZUELA ORIGINAL

EN DOS ACTOS,

DE DON CARLOS GARCIA DONCEL,

y Don Eduardo Alguerino

Viernes 29 Marzo 1851.

MADRID, 1850.

IMPRENTA DE VICENTE DE LALAMA.
Calle del Duque de Alba, n. 13.

PERSONAGES.

GINES DE PASAMONTE.	EL CORREGIDOR.
RINCONETE.	ALGUACIL 1.º
CORTADILLO.	SOLDADO 1.º
MONIPODIO.	ESCALANTA.
D. GONZALO.	SOLEDAD.
GANCHUELO.	VENTERA.
NARIGUETA.	

Tunos de ambos sexos, alguaciles, soldados, trajineros, aldeanos, etc.

La escena en el primer acto, pasa en Sevilla; en el segundo, en una venta á los alrededores de Córdoba, un año despues del primero. Siglo XVII.

NOTA. Esta Zarzuela es propiedad del autor, quien perseguirá ante la ley á quien la represente, reimprima ó varíe el título sin su consentimiento; y considerará como reimpresos furtivamente, todos los ejemplares que carezcan de la contraseña reservada que llevará cada uno de los legítimos.

El acto primero se desarrolla en la Sevilla del siglo XVII, en el patio de la casa de Monipodio, centro del hampa hispalense donde se reparten el negocio los vagos y maleantes de la capital andaluza. La Escalanta arrastra a la guarida del jefe a Soledad, joven huérfana que vive con ella y ha querido fugarse de su tutela. Rinconete y Cortadillo se consideran perjudicados en sus intereses por los demás ladrones, ya que nunca les corresponden negocios interesantes, así que deciden separarse de la 'cofradía'. Unos hombres traen atado a Ginés de Pasamonte[23], al

la escena I hasta el fin del acto.

[23] Ginés de Pasamonte es uno de los galeotes liberados por Don Quijote, el único de los delincuentes del que sabemos su nombre. Sirve de unión entre las dos partes del Quijote: aparece como galeote al que Sancho ayuda a liberar y que roba el rucio a Sancho; reaparece una primera vez transformado en gitano sin ser reconocido –Sancho lo reconoce por el rucio que le había

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que creen un peruano rico, pero ante la aparición en escena de los alguaciles, arrojan en una cueva a Ginés y huyen a esconderse, dejando sola a Soledad, que al oír las voces de Pasamonte, le libera enternecida y ambos huyen juntos.

En el acto segundo, el lugar de la escena es la Venta del Mirlo, en Córdoba y ha transcurrido un año. Nada es lo que parece. Monipodio es ahora el Ventero; Ginés se ha convertido en Maese Pedro y anda con su mono y con Soledad por los pueblos vecinos. En la venta está, entre otras personas, un embozado que lo oye y examina todo. De pronto llegan por diversos lados Rinconete, vestido de capitán con soldados de su compañía, y Cortadillo de comisario de la Inquisición con alguaciles. Ginés los reconoce, y para recobrar los papeles que le acreditaban el derecho a una herencia que se va a adjudicar en Córdoba y que los rateros le habían quitado en Sevilla y él había quitado antes en Lima a su dueño, don Gonzalo, dejándole malherido, hace que los auxiliares de cada uno de los dos granujas prendan al otro. Y cuando ya Ginés se cree seguro en posesión de los papeles, llega el corregidor, quien, además de desenmascarar al ladrón, le presenta el embozado, que es el verdadero dueño de los documentos y padre de Soledad, que también le había sido robada.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Francisco Asenjo Barbieri

Joaquín Gaztambide

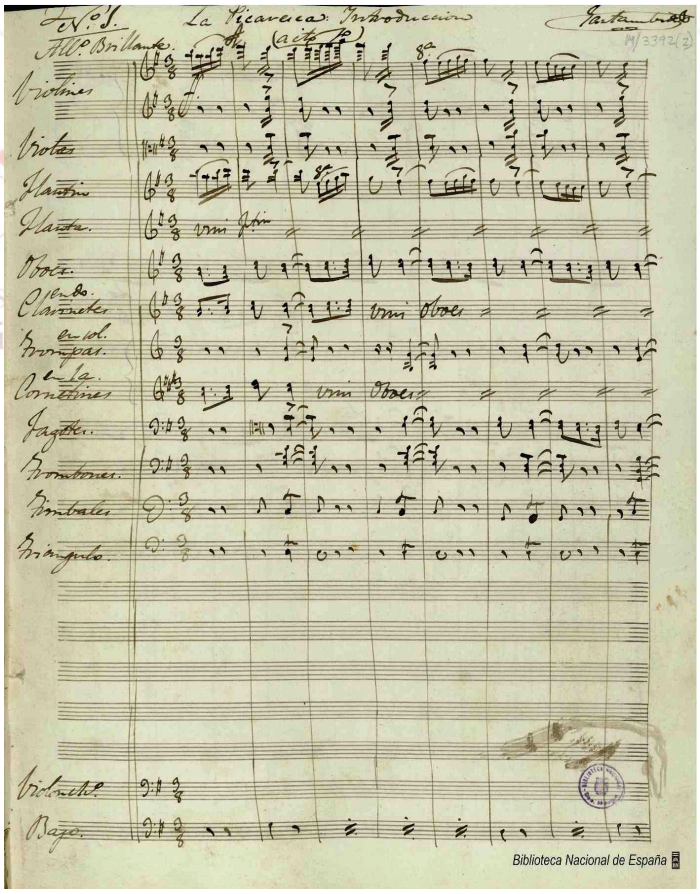
La estructura de la partitura, según anuncia el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, presenta siete números musicales en cada uno de los dos actos: Obertura; Introducción del coro de ladrones; Dúo de Testa y Fuentes (Rinconete y Cortadillo); Romanza de la señora Villó (Soledad) y coros; dúo de la señora Villó y Salas; y Final con coro en el primero. Y Preludio; Baile coreado de mozas y mozos;

robado–, y una segunda vez, transformado en Maese Pedro el titiritero –el retablo de la libertad de Melisendra– sin ser reconocido tampoco. Al ser reconocido, desaparece. (García Barbón, 2007).

ISSN: 1594-378X

Aria de Salas y coro; Coro de alguaciles y soldados; Terceto de Salas, Testa y Fuentes; Cuarteto de la Villó, Salas, Testa y Fuentes, y coros de ambos sexos; y Final del señor Cortés, la señora Villó y coros de ambos sexos en el segundo[24].

Llevaremos a cabo un repaso de los números musicales de la obra a partir del manuscrito orquestal incompleto del primer acto, que procede del archivo de Gaztambide; y el manuscrito orquestal del segundo acto, de Barbieri, depositados ambos en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España. También hemos consultado una parte de apuntar, correspondiente al acto II, que se ha conservado en el Archivo de la Sociedad General de Autores, en su sede madrileña.



Si bien Cotarelo indica que el acto I se abre con un preludio –al igual que el acto II, cuya música fue escrita por Barbieri–, en las fuentes musicales éste no aparece, iniciándose la obra con la Introducción:

Nº 1. Introducción y coro.

1-183	*Allegro brillante*	3/8	Sol Mayor	Introducción y Coro: «Monipodio el presidente…»
184-196	*Tiempo de Seguidillas*	3/4	Mi Mayor	Mozas: «Nosotras en el rostro…»
197-212			Do Mayor	Viejas: «Y los que se horripilan…»
213-248	*Tiempo 1º*	3/8	Sol Mayor	Coro: «Tiemble Sevilla…»
249-268	*A tiempo*	2/4	Sol Mayor	Coro: «El ruido de sus chanclas…»

[24] Nº 148, 28-III-1851, p. 4.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Se trata de un número seccional que integra introducción orquestal y coro inicial que repite el material melódico expuesto por la orquesta. La música presenta una sonoridad española, entre el ritmo de la jota y las figuraciones melódicas de canciones de moda del momento, como la *Cachucha*, metáfora sonora adecuada de lo que podría ser el sonido de Sevilla. Sigue una sección en «Tiempo de Seguidillas», según se indica en la partitura, que se corresponde con el inicio de la intervención de las mozas [«Nosotras en el rostro / y en nuestra labia…»] que continúa con la intervención de las Viejas [«Y los que se horripilan…»] trasladándose la música al área de Do Mayor. La tercera sección del número regresa al compás y al tiempo iniciales, aunque ahora tiene preponderancia el acento rítmico sobre la segunda fracción del compás, a modo de los contratiempos característicos de la antigua tirana. Al final del número aparece un fragmento de 20 compases –indicado en la partitura de orquesta como «Después de la introducción»–, que sirve de fin a la Escena I, correspondiendo al texto «El ruido de sus chanclas / anuncia que ya viene…», pasaje en el que, según la didascalia, «mientras han cantado los últimos versos, baja Monipodio pausadamente la escalera. Todos le saludan y le rodean». Esta sección es cantada por el coro con acompañamiento sólo de la cuerda.

Nº 2. Dúo de Rinconete y Cortadillo.

1-43	*Moderato*	2/4	Mi Mayor	Cortadillo: «Ya solos nos quedamos…»
44-82		4/4	Sol Mayor	Rinconete: «Amigo Cortado llegó la ocasión…»
83-132	*Andantino*	3/4	Mi menor	Rinconete: «Oye la base de mi proyecto…»
133-180			Mi Mayor	Rinconete: «Primeramente del Perulero…» Cortadillo: «Donde ostentando…»
181-241	*Allegro con brío* [Polonesa]	3/4	La Mayor	Rinconete: «A empresa tan magnífica…»

Es un número de estructura poliseccional, que se inicia con un *Moderato* durante el cual los pícaros, solos en escena, comienzan a hablar sobre su posible colaboración. En la segunda sección, en Sol Mayor, ambos deciden embarcarse en un nuevo proyecto; la melodía del pasaje es doblada y completada por los violines y las flautas. El *Andantino* siguiente consta, a su vez, de dos partes, la primera en modo menor, en la que Rinconete expone a su socio "la base" de su objetivo, y donde la melodía de los pícaros es doblada por violines y/o flautas; y la segunda en modo mayor, que repite una parte del texto expresando la resolución de ambos amigos a acometer una nueva vida. El número concluye con un *Allegro con brío*, en La mayor y ritmo de **polonesa**, donde los socios acuerdan correr con audacia a empresa tan magnífica. Al final del número, ambos personajes «se van precipitadamente por la puerta de la derecha, oyéndose enseguida ruido de voces hacia el mismo lado».

ISSN: 1594-378X

El **número 3**, que Cotarelo menciona como «romanza por la señora Villó (Soledad)» no se ha conservado en la partitura orquestal de la Biblioteca Nacional[25].

Nº 4. Cavatina de Ginés, con coro.

1-39	*Allegro agitato*	6/8	Re Mayor	Coro: «¿Qué es esto? A porrazos…»
40-41	*Andantino Moderato*	4/4		
42-68			Sol menor	Ginés: «Cuanto más en torno miro…»
69-83	*Allegro*		Do Mayor	Coro: «¡Ea, manos a la obra…»
84-109	*Tango*		Mi menor	Ginés: «De todo que *disen*…»
110-132			Mi Mayor	Ginés: «¡Ja, ja!, con mi astucia…»
133-156 (incompl)	*Più mosso*			Coro: «Cese, pues el fingimiento…»

El número 4 se inicia con un pasaje en *Allegro agitato* en el que se produce la llegada del arca dentro de la cual esta encerrado Ginés de Pasamonte. La música aumenta en intensidad –con indicaciones de *crescendo, más crescendo* y *más vivo y brillante*–, concluyendo la sección al levantar la tapa del arca y aparecer Ginés despavorido. La segunda sección, *Andantino Moderato*, tras dos compases de enlace tonal, se desarrolla en el área de Sol menor, y refleja la meditación de Ginés, atrapado por los ladrones pero dispuesto a salir airoso de la situación; la melodía de Ginés, de ámbito reducido, se elabora sobre figuraciones de corcheas, mientras los violines primeros presentan una bella melodía con abundantes figuraciones de semicorcheas; el pasaje concluye con una *cadenza* vocal de Ginés.

En el *Allegro* siguiente, el Coro se decide a robar el dinero y los papeles a su víctima; la música, en *ff*, revela la agitación del momento mediante abundantes escalas y trémolos en semicorcheas en la cuerda. Ginés decide fingir «un asombro estúpido, haciéndose el bobo y hablando como los negros» para hacerse pasar por «guachinango», esto es, en términos del español de América, por persona sencilla y de carácter apacible. Dado el engaño ultramarino que lleva a cabo el personaje, Gaztambide decide recurrir a una fórmula musical americana, empleando un bello **tango**, quizás el primero que se utiliza en una zarzuela, construido sobre un *ostinato* rítimico [de negra-silencio de corchea-negra-silencio de corchea en el bajo, y de silencio de corchea-dos semicorcheas-dos silencios de corchea-una negra con acento en violines segundos y violas]. El tango presenta una segunda parte en modo mayor, que se inicia cuando Ginés, aparte, canta «¡Ja, ja!, con mi astucia pararlos logré…»; y concluye con un *Più mosso*, a modo de *stretta*, en el que el coro

[25] Suponemos que correspondería a la parte central de la Escena IV, y sería la romanza de Soledad, que posiblemente se inicie en la parte central de la p. 16 del libreto, a partir del texto «Soledad me llamo…», y concluya al inicio de la p. 17 del libreto: «¡Ay, ay! / Pobre del que nace / con sino fatal!», pues tras este texto, el libreto indica respecto a Soledad: «(al acabar de cantar va a sentarse a un rincón separado de todos)». En la Biblioteca Nacional, M-3380, en el volumen donde se conservan las versiones orquestales de *A última hora* y *Al amanecer* de Gaztambide, la página final indica: «Romanza de Soledad en *La Picaresca*»; son los 7 compases iniciales de la mano derecha de la reducción para voz y piano, escritos en Sol menor y ¾.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

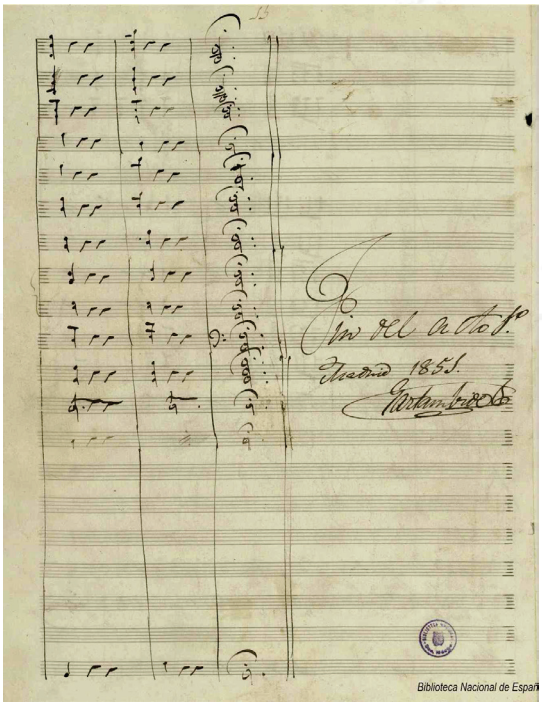
afirma que no le vale la ficción y conmina a Ginés –que canta una breve *cadenza* antes de concluir– a que entregue el dinero y los papeles. La partitura conservada presenta incompleto el final del número, del que faltan la cadencia conclusiva y una posible ampliación instrumental, en cambio, añade a continuación una segunda **Canción americana**, en Sol mayor y 6/8, de 60 compases, en la que Ginés canta el pasaje que se inicia con el texto «Yo soy guachinango…»; en este caso, la música recurre a un *ostinato* rítmico en la melodía [formado por una corchea anacrúsica-tres corcheas-corchea-negra acentuada a contratiempo, y en el compás siguiente una corchea-una negra-silencio de negra, para volver a comenzar en la última fracción del segundo compás la corchea anacrúsica dirigida hacia el compás siguiente].

El **número 5** tampoco se ha conservado. Cotarelo indica que es un «dúo por la señora Villó y Salas» (1953: 279), es decir, sería el dúo de Soledad y Ginés de Pasamonte que correspondería a la Escena VII del libreto.

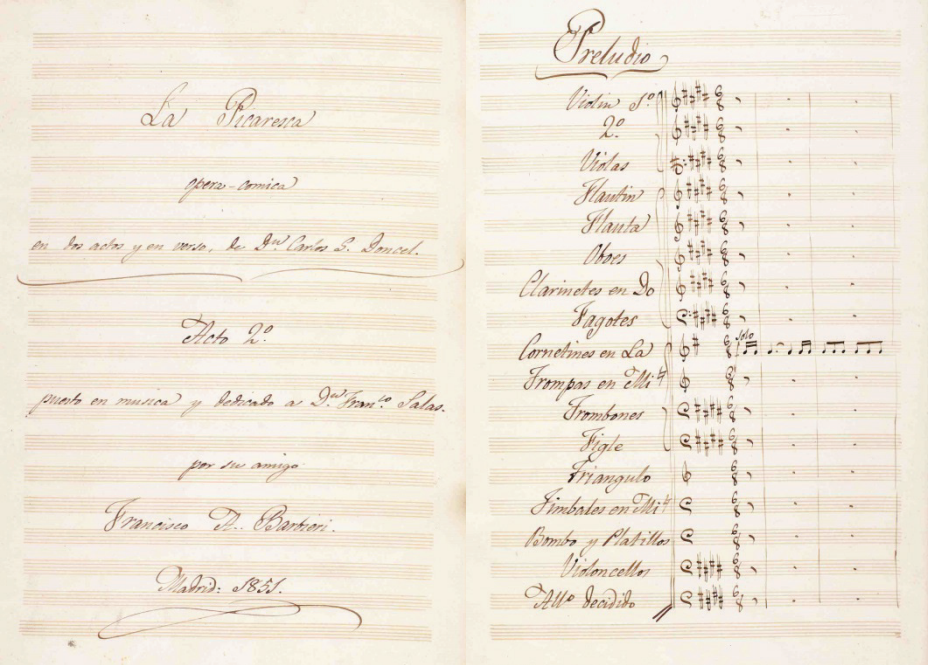
Nº 6. Coro de tunos y alguaciles. Final 1º.

1-57	*Allegro vivo*	3/4	Sol Mayor	Coro de tunos: «¡Qué picardía!…»
58-86			Mi bemol Mayor	Coro de tunos: «Si al detenernos…»
87-101			Sol Mayor	Alguaciles: «No hay por fortuna…» Tunos: «Si al detenernos…»

El acto I concluye con un coro de tunos y alguaciles, que pretenden detener a los primeros. La música se limita a mantener un ritmo constante relacionado con el de **polonesa**, sirviendo la zona central del pasaje de mero contraste tonal y dinámico. En la última página de la partitura, el compositor escribe: «Fin del acto 1º. / Madrid 1851. / Gaztambide».



Acto II



Preludio del Acto II. De breves dimensiones, consta de tres secciones principales: *Allegro* a modo de introducción, *Andantino* y *Allegro final* a modo de *coda*:

0-31	*Allegro decidido*	6/8	Mi Mayor	
32-94	*Andantino*	3/8	[Mi menor, sin cambiar armadura, después Mi Mayor]	
95-116	*Allegro*	6/8	Mi Mayor	

Tras una breve introducción *Allegro decidido*, en el *Andantino* la Flauta y el Clarinete, acompañados por la cuerda y las trompas, presentan un tema en modo menor –sin cambiar la armadura de la tonalidad– de carácter españolizante, aunque tratado en el acompañamiento en estilo italiano. El breve *allegro* final sirve de *coda* en modo mayor.

Nº 1. Coro bailable [Fandango y Zapateado][26].

001-099	[Zapateado]	3/4	La Mayor	Introducción. Aparece en la parte de apuntar. Ausente en partitura orquestal, donde aparece después del Fandango.
1-139	*Aire de Fandango*	3/8	La menor	Introducción orquestal .
140-239	*Zapateado* [Seguidillas]	3/4	La Mayor	Coro: «Treinta candiles juntos con mecha ardiendo…»

[26] Coro: Tiples, Tenores, Bajos. Flauta y Flautín, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Trompas en Mi, Trombones y Figle, Timbales, Triángulo y Bombo, Guitarras 1ª, Guitarras 2ª, Panderetas, Tiples, Tenores, Bajos, Cuerda. Última página: «Inmediatamente al nº 2».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Número destinado a ambientar la parte final de la escena I, situada en la Venta del Mirlo, en los alrededores de Córdoba, en la que se encuentran Monipodio convertido en ventero, el Embozado y la Ventera, junto a carromateros, trajineros, mozos, y adonde llegan varios mozos y mozas vestidos de fiesta con guitarras y panderetas. Las didascalias indican que «los de las guitarras se sientan a un lado; los que no bailan forman corro alrededor de los bailarines. Monipodio coge gruñendo la manta, y se va por la izquierda. Cantan y bailan». En la versión de la parte de apuntar, el número se inicia con una sección en ¾ y tonalidad de La mayor que corresponde a la sección final de la versión orquestal, y continúa con el fragmento en 3/8 y La menor. La versión orquestal comienza con un «**Aire de Fandango**» en 3/8 y La menor, en el que destaca una melodía interpretada por el oboe, para la que Barbieri indica: «este solo se dirá sin tomar aliento más que en las figuras de silencio». La melodía del oboe es acompañada por guitarras y cuerdas, y muestra un sabor andalucista, con recursos rítmicos como el uso de cuatrillos contra el acompañamiento medido o la utilización de acentos en la segunda fracción del compás. Se inicia a continuación una sección en ¾ y La mayor, designada como «**Zapateado**», en la que interviene el coro cantando un texto con estructura métrica relacionada con la **seguidilla** –«Treinta candiles juntos / con mecha ardiendo / no me encandilan, niña, / cual tus ojuelos; / que cuando miran / queman a fuego lento. / Ve meciéndote, gitana, / al compás de mis cantares, que tus giros singulares / todo el mundo ha de admirar. / Vamos, seguid la danza, / muchachas bellas, / no abandonéis cansadas / la tal faena; / no hay que pararse nunca, / que es una mengua»–, texto que no aparece en el libreto. La partitura indica «Zapateado» al inicio de la parte del coro, pero en realidad es un ritmo de seguidilla, que recuerda al de sevillana que utilizará Albéniz en *Sevilla* de la *Suite española* op. 47, escrita en 1886-1887.

Nº 2. Ginés de Pasamonte y coro[27].

0-127	*Allegro moderato*	6/8	Mi Mayor	Coro: «¡Chit!… ¿qué será?…»
128-142	*Allegro majestuoso*	3/4	[Mi menor, con armadura mayor]	Ginés: «Aquí está el único…»
143-224	*Allegretto*	3/4	[Mi menor, sin cambiar armadura, después Mi Mayor]	Ginés: «Es tan mirífico…»
225-415	*Aire de Vals*	3/8	Mi Mayor	Coro: «¿Quién duda que es el mono…?»

El número comienza con un toque del Clarín de armonía en Mi sobre la escena, «a lo lejos», para representar, como indica la acotación escénica, que «al finalizar el baile suena dentro un toque de trompeta y todos se levantan asombrados»; poco después se repite el mismo toque «más cerca», y otras dos veces en versión más breve, para dar paso a la aparición en escena de Ginés de Pasamonte, convertido en Maese Pedro, que a continuación sale a escena y anuncia el don pro-

[27] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Cornetines en La, Trompas en Mi, Trombones y Figle, Timbales en Mi y Si, Bombo y Triángulo, Clarín de armonía en Mi (sobre la escena), Ginés de Pasamonte, Tiples, Tenores, Bajos, Cuerda.

ISSN: 1594-378X

fético del mono astrólogo con el que se va a desarrollar la Escena II. Ginés entra «con el traje descrito en el capítulo 25 de la segunda parte del *Quijote*; le acompaña Soledad, y otro muchacho que trae al mono y la trompeta. Soledad trae un traje caprichoso y lleva un estandarte con el mono pintado». La segunda sección del número, en *Allegro majestuoso*, permite a Ginés presentar al mono, y enlaza con un *Allegretto* en el que Ginés continúa narrando las cualidades adivinatorias del mono, empleando la música la técnica del *parlato orquestal*; la melodía del violín y clarinete evoca los rasgos hispano-italianos de la obra del maestro de Barbieri, Ramón Carnicer. La última sección, *Aire de* ***Vals***, permite el diálogo sobre este ritmo de danza entre el coro y el propio Ginés de Pasamonte.

Nº 3. Coro de Alguaciles y Soldados[28].

1-260	*Rápido*	2/8	La Mayor	Todos: «El mejor aposento…»

Construido sobre una única sección, *Rápido*, sin cambios de *tempo* ni compás, recurre con frecuencia a la imitación contrapuntística entre los pasajes melódicos de tenores y bajos, quizá para contraponer en diversas áreas tonales el antagonismo planteado por la demanda similar de un aposento para «un comisario del santo oficio» o para «un militar ilustre», respectivamente.

Nº 4. Terceto de Rinconete, Cortadillo y Ginés[29].

1-29	*Andantino*	3/4	Do Mayor	Ginés: «Todo está en calma…»
30-82	*Andante casi Allegretto*	6/8	Do Mayor	Ginés: «El que quiera algún secreto…»
83-151	*Allegro moderato*	4/4	Do Mayor	Rinconete: «¡Eh, buen hombre!…»
152-185	*Andante movido*	3/8	Do menor	Ginés: «El mono ya está hablando…»
186-215			Do Mayor	Rinconete y Cortadillo: «El mono ya está hablando…»
216-284	*Allegro moderato*	4/4	Do Mayor	Ginés: «Señores, juro a ucedes…»
285- 358	*Allegro moderato*	2/4	Sol Mayor	Ginés: «Es cosa admirable…»
359-361 cc.	*Andantino*	6/8	[Si Mayor]	Los tres: «Señores, muy buenas…»
362-440	*1º tempo*	2/4	Sol Mayor	Los tres: «¡Ja, ja, ja, ja!… Es cosa admirable…»

El terceto se inicia con un *Andantino* en ¾, en el que Ginés expone al espectador su intención de ejecutar el plan previsto anteriormente; sigue el *Andantino* en 6/8, donde Ginés anuncia, bajo los balcones de Rinconete y Cortadillo, la capacidad adivinatoria de su mono, y ambos pícaros escuchan desde su ventana lo que se dice; la música recurre a acentuaciones cambiadas en la melodía de Ginés, que evocan elementos de la **tirana**. En el *Allegro moderato*, Rinconete y Cortadillo, interesados por las revelaciones del mono, deciden bajar y pagar al falso maese

[28] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en La, Fagotes, Cornetines en La, Trompas en Mi, Trombones, Figle, Timbales en La y Mi, Triángulo, Bombo y Platillos, Alguaciles (tenores 1º y 2º), Soldados (Bajos), Cuerda.

[29] Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en Do, Fagotes, Cornetines en Si b, Trompas en Sol, Trombones, Figle, Timbales en Sol, Triángulo, Rinconete, Cortadillo, Ginés, Cuerda.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Pedro, que les cobrará un ducado por respuesta; la música muestra con ironía la falsa solemnidad del momento. Sigue un *Andante movido* en modo menor, en el que Ginés se pone «a escuchar al mono pasándole de un lado a otro y haciendo aspavientos y visajes de asombro»; la técnica empleada por Barbieri para el pasaje es la del *parlato orquestal*, realizando la melodía principal del pasaje el clarinete; la sección concluye con un cambio de modo a Do mayor. En el *Allegro moderato* siguiente, en 2/4, Ginés expresa su asombro por las cosas que le ha revelado el mono, e indica a cada pícaro que el otro es un tunante o un bribón, y les habla del documento falsificado y de la herencia en Córdoba; la sección concluye con una cadencia de la flauta, durante la cual Ginés vuelve a conferenciar con el mono. En el *Allegro moderato* siguiente, en 2/4 y Sol Mayor, Ginés indica a cada pícaro que haga prender al otro; el pasaje emplea un ritmo relacionado con la **polka**; se interrumpe en un brevísimo *Andantino* de 3 compases, en el que los tres dicen, con socarronería, «señores, muy buenas–», como si se fueran a acostar; y concluye con un *1º tempo* a modo de coda cadencial que anticipa el cierre del número final del Acto II de *Jugar con fuego* (1851).

Nº 5. Cuarteto de Soledad, Ginés, Rinconete y Cortadillo con coro de Alguaciles, Soldados, Mujeres y coro general.

1-50	*Andante*	4/4	Si bemol Mayor	Coro: «No se mueve ni una mosca…»
51-167	*Andantino*	3/4	Si bemol Mayor	Coro: «Pisemos quedo…»
168-369	*Allegro*	2/4	Si bemol Mayor	Soldados: «Por la justicia del rey…»

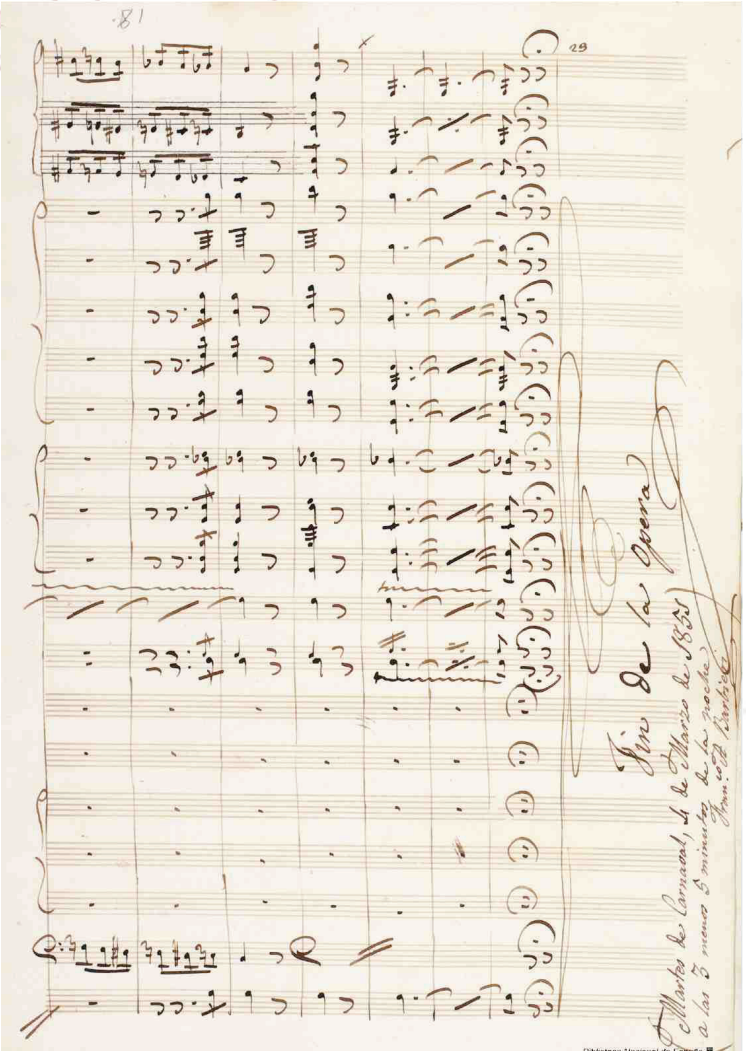
El número se inicia con una introducción orquestal y un pasaje del coro en el que, con el máximo silencio posible, dice que van a ir con sigilo al aposento; Ginés y Soledad comentan el éxito de su plan; por su parte Rinconete y Cortadillo, desde sus respectivas ventanas, atienden a ver si es su gente la que acude para cumplir sus instrucciones. El *Andantino*, en sigilo, contrapone la llegada de los alguaciles a la puerta de Rinconete con la de los soldados a la de Cortadillo; interviene la cuerda y los oboes doblando al coro, y los fagotes para doblar a Rinconete y Cortadillo; participando también, junto con los clarinetes, en pasajes acentuados musicalmente. El número concluye con un amplio *Allegro*, en el que participan los cuatro personajes junto a los coros de alguaciles, soldados y los coros de mujeres y del pueblo; la acción se inicia cuando los alguaciles y los soldados entran sigilosamente en los respectivos cuartos, y mientras Rinconete y Cortadillo están asomados al balcón, se apoderan de ellos.

Nº 6 [Final]. Soledad, Don Gonzalo, coro general.

1-93	*Andante*	3/4	Sol Mayor	Soledad: «Por la Virgen pura…»
94-113	*Allegro moderato*	4/4	Sol Mayor	Embozado: «¿Dejó vuestra madre alguna señal?»
114-163	*Allegro animado*	3/8	Sol Mayor	Soledad: «Mirando estoy mi dicha…»
164-178	*Menos Allegro*			Soledad: «Mas no, que el padre mío…»
179-258	*1º tiempo*			Soledad: «La suerte se ha cansado…»
259-273	*Menos Allegro*			Soledad: «Mas no, que el padre mío…»
274-297	*1º tiempo*			Soledad: «La suerte se ha cansado…»
298-326	*Más movido*			Soledad: «¡Sí!, de hacerme suspirar…»

ISSN: 1594-378X

El número comienza con un *Andante* cantado por Soledad en diálogo con el coro y D. Gonzalo, en ¾ y ritmo próximo a la **polonesa**, que anticipa la sonoridad del número 3, Romanza de Félix, de *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri; la sección concluye con una cadencia virtuosística de Soledad, sobre el texto «dejadme llorar». La segunda sección, *Allegro moderato*, a modo de transición en la que discurre la acción, permite la anagnórisis, el reconocimiento por D. Gonzalo –el Embozado– de su hija, mediante la medalla que le había dejado su madre. La obra concluye con un *Allegro animado*, en 3/8, que permite el *lieto fine* y el lucimiento de la soprano. La música evoca una canción de sonoridad andaluza, con algunos giros modales y algunos intervalos melódicos de 2ª aumentada, e incluye figuraciones escalísticas, trinos y constantes subidas al Si agudo para demostrar las cualidades vocales de la soprano Cristina Villó; el número concluye con una coda *Más movido*. En la última página de la partitura de orquesta escribe Barbieri: «Fin de la ópera / (Martes de Carnaval, 4 de marzo de 1851 / a las 3 menos 5 minutos de la noche. / Franco. A. Barbieri)».



http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

3. EL ESTRENO Y LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Aunque el reparto era adecuado[30], la trama partía de la mejor tradición literaria de nuestro país y la música estaba bien escrita, era variada e incidía en algunos de los ritmos característicos que se habían puesto de moda en el repertorio coetáneo, la obra fracasó por las circunstancias inadecuadas de su estreno. Barbieri recuerda el hecho en sus memorias:

> Llegó la hora de la función y el teatro se llenó de público aristocrático[31] y por consecuencia poco aficionado a la zarzuela y en esta época menos aficionado que en la que escribo estas líneas. Empezó la representación anunciando la ronquera de Salas, que era atroz, y esto ya puso al público de mal humor; oyó el primer acto con cierto disgusto al percibir que dicha ronquera no era una leve indisposición, sino que Salas se hallaba en tal estado que ni se le entendía hablando ni cantando. Esto, unido a la impaciencia del público que lo que deseaba era oír a los artistas italianos, contribuyó y no poco al mal éxito de la obra. En el intermedio me anunció Salas que era preciso cortar su aria porque su mal, que por momentos se agravaba, le impedía cantarla; yo desesperado accedí y me puse a dirigir la orquesta en el 2º acto, en la disposición de espíritu que se puede imaginar pero con un valor, el de la desesperación, del que yo no me creía capaz hasta entonces. Así vi pasar el 2º Acto y así sufrí los silbidos que se oyeron al llegar el reconocimiento que hay al final de la obra. A pesar de todo, la música tuvo pasajes en los que no sólo agradó, sino que tuvo aplausos, sobre todo en las piezas de ambos actos que no cantaba Salas.
> Por fin cantaron los italianos y se acabó la maldita función, no sin haber públicamente, entre los bastidores, dicho Salas que él nos compraría la desgraciada obra para sufragarnos de tan gran perjuicio. Sin embargo la compra no sólo no se efectuó, sino que los pobres autores ni cobraron el tanto por ciento que nos correspondía después de haber contribuido a que Salas se metiera en el bolsillo los pingües productos de su beneficio a costa del sacrificio de nuestro amor propio y de nuestros intereses materiales.
> ¿Y merecía la obra tan mal recibimiento?…, yo creo que no, y hasta me atrevo a asegurar que hubiera gustado en otras circunstancias, tal es la idea que yo tengo de su música, y sin contar para nada con el amor propio de autor, la cual tenía un sello muy característico español y algunas piezas buenas,

[30] *Ginés de Pasamonte*: Francisco Salas, barítono; *Rinconete:* Testa; *Cortadillo*: Francisco Fuentes ; *Monipodio*: José Aznar; *Don Gonzalo:* Cortés; *Escalanta:* María Bardán, característica; y *Soledad:* Cristina Villó, soprano.

[31] Era un tipo de público que iba al Real a escuchar ópera italiana, y Salas había conseguido arrastrar al Circo con la presencia de Ronconi y la Alboni.

ISSN: 1594-378X

> como son, la romanza de Soledad, el dúo entre Rinconete y Cortadillo, el coro de alguaciles y soldados y el terceto (Casares, 1994, 34-35).

La prensa informa de forma breve de la ejecución, coincidiendo todas las fuentes en la indisposición de Salas[32], e incluso en cierta indisposición también de Ronconi[33].

Velaz de Medrano hace un detenido análisis de la función. Tras recurrir en la primera parte del texto a una metáfora culinaria, afirma:

> Dos cantantes, la Alboni y Ronconi, llamaron principalmente la atención del público, y éste se componía en parte de personas asiduas al Teatro Real que nunca concurren a la *zarzuela española* y para quienes *La Picaresca* no solamente no podía tener interés alguno, sino que hasta debía ser mirada con prevención. La indisposición del beneficiado, a quien no le era posible cantar ni hablar, el asunto mismo del libro, la falta de unidad en la ejecución, y la impaciencia de los concurrentes, que sólo ansiaban el momento de ver aparecer a la Alboni; la subida, por último de las localidades: todo contribuyó a que *La Picaresca* del difunto señor Doncel, puesta en música por los señores Gaztambide y Barbieri, sólo alcanzara un mediano éxito.
> Con otro público menos prevenido que el de antes de anoche; con el poderoso auxilio de Salas, que hubiera dado importancia al papel de Ginés de Pasamonte, y habría contribuido a que el todo de la ejecución fuera menos imperfecto, la zarzuela, a pesar de su languidez y escasa gracia, hubiera logrado mejor fortuna, pues la música que han escrito los dos jóvenes compositores españoles tiene trozos demasiado lindos para no ser apreciados, aún por aquellos mismos que más antipatía demuestran hacia la opereta española. El poco silencio que reinaba en el teatro, lleno completamente; la falta de claridad con que están presentadas algunas situaciones que aparecieron mucho más enmarañadas en la citada noche en razón a la desgraciadísima ejecución de la pieza; y lo estrictamente que se ciñó el autor, en ciertos pasajes, a reproducir algunos de la novela de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, no tan conocida por lo visto de ciertas gentes (a juzgar por algunos diálogos que oímos en el teatro) como lo supuso el malogrado señor Doncel, fueron causa de que la generalidad del público no comprendiera una palabra del primer acto, y escasamente algo del segundo.
> El resultado ha sido desgraciado, no hay para qué ocultarlo. Cuando restablecido Salas vuelva a poner en escena la nueva

[32] "Crónica de teatros", *El clamor público*, 30-III-1851, p. 3.
[33] *El Heraldo*, 29-III-1851.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> opereta, creemos que será mejor recibida. Entonces también podrá apreciarse la música, pues hasta ahora no se han oído los mejores trozos, por haber desempeñado Salas una *parte muda* que no llegaron a prever los autores; el conjunto se mejorará a no dudarlo, y los coros y piezas con concertantes producirán el efecto debido.
> ¿Qué diremos de la Alboni? Que cantó magníficamente su aria de la *Betly*, interrumpida con los más estrepitosos aplausos de la numerosísima concurrencia. El público pidió la repetición. Ronconi, aunque enfermo y mal de voz, dio pruebas de su grande inteligencia en el final del *Tasso*[34].

Otros textos, como el que publica el *Correo de los Teatros*, destacan la gran calidad y variedad de la música, y la buena calidad de la interpretación, a pesar del terrible catarro de Salas; también reciben parabienes los dos cantantes italianos[35].

Esa misma publicación, en una colección de artículos que publica al año siguiente, para celebrar el establecimiento ya de la zarzuela grande tras el estreno en octubre de 1851 de *Jugar con fuego*, tiene palabras verdaderamente alentadoras para *La Picaresca*:

> ¡*La Picaresca*! ¡Qué recuerdos tan desgraciados tiene esta obra para sus autores, y para la empresa que cerró sus puertas al constante espectador y al porvenir del arte lírico!… ¡qué lástima de trabajo musical y literario, digno por cierto de mejor suerte y de haber sido siquiera escuchado y atendido algunas noches por el público! Muchas calamidades sufrió esta ópera cómica en su primero y único estreno, y mucho tiempo se esperó su aparición recomendada por muy buenos antecedentes, pues pertenecía a la pluma del malogrado joven don Carlos Doncel, y a la reputación de los señores Gaztambide y Barbieri. Era el beneficio del señor Salas, y estaba anunciado con una pieza que después cantaba la *signorina* Alboni, próxima a dejar la corte y el Teatro Real en aquellos días; lo cual si bien era una novedad que dio una entrada inmensa al beneficiado, puso en el caso a éste de aprovecharse de la galantería de aquella célebre cantatriz, y dar la función sin los suficientes ensayos, y lo que fue peor, estando el señor Salas ronco, cansado de tanto trabajo y comprometido con un público a quien ya no podía faltar[36].

Y en el artículo siguiente, continúa valorando la obra:

---

[34] Eduardo Velaz de Medrano, «Folletín. Revista musical. Teatro del Circo. Beneficio de D. Francisco Salas. *La Picaresca*. Noticias». *La España*, nº 916, 30-III-1851, p. 1.

[35] Año I, nº 19, 30-III-1851, p. 1.

[36] «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida *Jugar con fuego*. Artículos cuarto y quinto». *Correo de los Teatros*. Año II, nº 12, 15-II-1852, pp. 2-3.

ISSN: 1594-378X

El libreto de *La Picaresca* era bueno y de diferentes formas y estilo que muchos de los que se habían presentado hasta entonces; sin embargo, no interesó su argumento al público, a pesar de ser bien conocido y popular, pues estaba tomado de la célebre novela de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. Buen lenguaje y situaciones legó su autor a los compositores en su obra póstuma, y si las circunstancias que ya hemos dicho antes, y algunas escenas y diálogos pesados, no hubieran contribuido tan desgraciadamente a su mala ejecución, *La Picaresca* se hubiera salvado y se contaría entre las zarzuelas de éxito y de adelanto en la escena lírico–dramática. El malogrado joven don Carlos Doncel no llegó a ver su obra ni aún en los ensayos; pues de lo contrario, en esta ocasión no hubiera dejado de corregir alguna parte de su libreto, y vigilado más por su primera representación.

La partitura fue de dos ingenios bastante diferentes, pues con facilidad se conocía que el primer acto era debido al señor Gaztambide, y que el segundo lo trabajó muy concienzudamente el señor Barbieri. Nunca hemos aprobado estas duples cooperaciones, y con verdad sea dicho, damos la preferencia en este trabajo al autor de *Tramoya*. Sólo una noche oímos esta zarzuela y algunos de sus ensayos, poco recordamos del mérito de sus piezas, que eran muchas y buenas. La sinfonía perteneciente al señor Gaztambide nos llamó la atención por su buen corte e instrumental, habiendo logrado esta composición hacerse popular y digna de la constante reproducción en nuestros teatros. Lo demás del acto de este maestro era bueno, sin ser notable. No se vio en sus melodías y formas líricas al autor de *La mensajera*; y después de ésta también debemos decir que el señor Gaztambide se imita mucho, y trabaja con prisa y mucha confianza. No debe de hacer así en adelante, pues que la ópera cómica española cada vez va exigiendo más de los compositores. Recordamos con gusto una *balada* que cantó la señora Villó, y un dúo de ésta y el señor Salas, bastante bueno. El segundo acto tenía piezas de gusto y consideración […]

El desgraciado éxito de esta zarzuela fue origen a pocos días de grandes disturbios, y por último de cerrarse el teatro de la plazuela del Rey, concluyendo como pudo la empresa. El señor Salas no pudo salvar por entonces la ópera cómica nacional, y con su beneficio (que no fue malo), se suspendieron los espectáculos y los sueldos de tanto artista como se había refugiado en aquel teatro[37].

[37] «Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española hasta la tan aplaudida *Jugar con fuego*. Artículo sexto». *Correo de los Teatros*. Año II, nº 14, 29-II-1852, p. 3.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

CARMENA Y MILLÁN, L. (1878) *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Minuesa. Ed. facsimilar: Madrid, ICCMU, 2002. Copia digital, URL: http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=5998

CASARES, Emilio (1988) *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. E. Casares editor. Madrid, Fundación Banco Exterior, Vol. 2.

----- (1994) *F. A. Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU.

----- (1994) *F. A. Barbieri. 2. Escritos*. Madrid, ICCMU.

CORTIZO, Mª Encina (1996-97) «La zarzuela románica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847», *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional "La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950"*, 2 y 3, pp. 23 - 50.

----- (2007) «Las zarzuelas-parodia de Agustín Azcona. Una nueva confrontación del *belcanto* italiano con el casticismo sainetesco». "Trashentes rete piscium…", *Homenaje a Don Rául Arias del Valle. Archivero de la Catedral de Oviedo*, *Studium Ovetense*, 12 y 13, pp. 335-366.

CORTIZO, Mª Encina (2012) «Las zarzuelas parodias de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica», *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 113-126.

COTARELO Y MORI, Emilio (1953) *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Imp. de Archivos. Ed. facsimilar: Madrid, ICCMU, 2001.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988) *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés.

GARCÍA BARDÓN, Salvador (2003) «Ginés de Pasamonte en *El Quijote*". http://blogs.periodistadigital.com/aeu.php/2007/03/19/gines_de_pasamonte_en_el_quijote (25-III-2013).

JURADO ZAFRA, Pepi, «Carlos García Doncel». Grupo de Investigación del Cuento Español del siglo XIX, GICES http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=285 (20-II-2013)

LOLO, Begoña (2007) «Cervantes y el *Quijote* en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción». *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre*

ISSN: 1594-378X

la recepción de un mito. B. Lolo ed. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 118-150.

SOBRINO, Ramón (1998) «Joaquín Gaztambide: la necesidad de una recuperación». *Mito y realidad en la historia de Navarra. Actas del IV Congreso de historia de Navarra*. 2 vols, Pamplona, pp. 455-466.

----- (1999) «Gaztambide Garbayo, Joaquín», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

Resumen
Entre la vasta pléyade de novelistas del siglo XVII, una voz interesante es la de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), novelista e historiador poco conocido y estudiado en la actualidad, que gozó en su tiempo de cierta popularidad. Su producción se compone de una media docena de títulos que la crítica se ha apresurado a clasificar dentro de las grandes corrientes de la época sin apenas reparar en el carácter experimental que demuestra. En particular, en la colección de novelas cortas *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, 1623) y en la novela *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, 1626) es evidente el influjo de las *Novelas ejemplares*, así como la intención del escritor talaverano de seguir los pasos de Cervantes. Este tipo de enfoque puede ser un primer paso hacia el conocimiento y el estudio de un autor menor, consciente de su arte, que en la imitación de Cervantes busca y experimenta modalidades narrativas originales.

Riassunto
Nel vasto panorama degli scrittori del XVII secolo, una voce poco conosciuta e degna tuttavia di attenzione è quella di Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), autore di testi narrativi e storiografici a cui, a tutt'oggi, la critica ha riservato un'attenzione alquanto ridotta. La sua produzione è costituita da sei opere che la critica ha collocato entro le grandi correnti dell'epoca, ignorandone però la forte componente sperimentale. In particolare, la raccolta di novelle *Historias peregrinas y ejemplares*, pubblicate nel 1623 a Zaragoza, e il romanzo *Varia fortuna del soldado Píndaro*, pubblicato a Lisbona nel 1626, sono frutto dell'influenza cervantina, nonché della volontà di Céspedes y Meneses di seguire le orme di Cervantes. Questo tipo di approccio ci permette così di dare rilievo a un autore minore, consapevole della propria arte, che, imitando Cervantes, cerca e sperimenta modalità narrative originali.

Entre la vasta pléyade de novelistas del siglo XVII, una voz interesante es la de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585 – Madrid, 1638), novelista e historiador poco conocido y estudiado en la actualidad, que conoció durante su vida cierta celebridad.

Como afirma Pacheco (1975: VII) en su Prólogo a la edición de la novela *Varia fortuna del soldado Píndaro*, publicada originalmente por Céspedes y Meneses en Lisboa en 1626, «sorprende la escasa información de que disponemos respecto a

Recibido el 27/06/2013. Publicado el 16/09/2013

la vida y a la obra de don Gonzalo de Céspedes y Meneses» porque «a juzgar por su círculo de amistades y elogios de sus contemporáneos, es evidente que gozó en su tiempo de cierta popularidad, y de los comentarios de éstos se desprende que sus andanzas y desventuras no fueron tan secretas que escaparan al dominio público» (1975: VII). Sin embargo, apenas nos es posible trazar la silueta biográfica de este autor, a quien la investigación ha dedicado poca atención, pues se ha limitado a desumir de sus prosas, que presentan sin duda un acusado fondo autobiográfico, datos sobre su vida (Cotarelo y Mori, 1906; Fonquerne, 1969; Pacheco, 1975; Madroñal Durán, 1991: 99-108).

Por lo que respecta a su producción, hay que distinguir entre la obra histórica, constituida por tres libros, y la obra de ficción.

En 1622 Céspedes y Meneses publica la *Historia de los sucesos de Aragón*, dedicada al rey, con la que se propone restablecer la verdad sobre los acontecimientos que había provocado en Aragón el asunto de Antonio Pérez: por eso, en los cuatro Discursos que constituyen la obra, recuerda la fidelidad de los aragoneses a su religión y a sus reyes, alaba la excelencia de sus leyes y fueros, enumera los casos de conflicto que existieron con el poder real. En 1631 escribe la *Historia de Felipe IV*: es un texto apologético en el que intenta contestar a los ataques de los franceses, belgas e italianos contra el Rey. En 1635 publica *Francia engañada, Francia defendida*, para refutar los manifiestos publicados en Francia contra España. Estos tres títulos muestran el interés del autor por los asuntos históricos y políticos de su tiempo y el carácter polémico de su nacionalismo.

La obra de ficción se compone de tres títulos también: la primera en aparecer, y la más exitosa de todas, fue el *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* (en Madrid en 1615 la primera parte, la segunda en 1618), novela bizantina con elementos autobiográficos y recuerdos personales[1]; las *Historias peregrinas y ejemplares* salieron a la luz en 1623: se trata de una colección de seis novelas al modo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en la que la 'historia' se une a la 'ficción' a través del diálogo entre la 'verdad' y la 'maravilla'; en fin, la última novela es *Varia fortuna del soldado Píndaro*, texto híbrido publicado –como ya hemos dicho– en Lisboa en 1626, en el que se mezclan temas y estructuras que proceden de las principales modalidades narrativas del tiempo (picaresca, bizantina, morisca, cortesana).

En cierta manera, cabe leer las tres obras narrativas de Céspedes y Meneses como una secuencia en la que el autor trata de borrar los límites entre realidad y ficción, fabulando su propia vida y distribuyendo narración y enseñanza para un público heterogéneo y diversificado. Se trata de un *corpus* reducido, que forma un conjunto relativamente armónico y concebido con una lógica consecuente, en el que se siente siempre la presencia de un autor que tiene un estilo inconfundible y que establece entre las diversas obras, entre los distintos géneros, una relación profunda y compleja.

[1] El éxito de la obra fue inmediato y duradero, como atestiguan las distintas ediciones, por lo menos diecisiete entre 1615 y 1788, y las traducciones que circularon: entre ellas, también una italiana de la primera parte, curada por Barezzo Barezzi y publicada en Venecia en 1630.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La obra de este autor, que la crítica se ha apresurado a clasificar dentro de las grandes corrientes de la época sin apenas reparar en el carácter experimental que demuestra[2], no es un simple trasvase de motivos o argumentos, sino una verdadera búsqueda, a la manera cervantina, de nuevos moldes narrativos: aunque sea difícil clasificar los tres textos de ficción del autor porque el gusto por el cambio, la innovación y la metamórfosis del género era un rasgo intrínseco de la mentalidad artística barroca y porque la estructura abierta de la novela se mostraba permeable a otros mecanismos genéricos, creemos que la obra del talaverano presenta una modernidad que es consecuencia de su conocimiento y de su lectura de la obra de Cervantes, y en particular de las *Novelas ejemplares,* y de su reflexión sobre ellas.

Enfocar su producción empezando por la influencia cervantina, que se manifiesta en las direcciones de la reflexión sobre aspectos de teoría literaria y de su aplicación en obras concretas, así como en la utilización de motivos argumentales que representan una singular contribución al género narrativo barroco, puede ser un primer paso hacia el conocimiento de un autor menor, consciente de su arte e interesado en la explotación de las posibilidades que la literatura de ficción ofrecía en su tiempo. Sin embargo, la aproximación que proponemos en este estudio no es sólo la búsqueda o el intento de identificar en la obra de Cervantes una posible fuente o un presunto modelo para la escritura de Céspedes y Meneses: preferimos entender la literatura, y sus manifestaciones, como un diálogo entre autores y lectores y ya que los autores son también lectores, y muy exigentes, establecemos una relación directa entre las *Novelas ejemplares* y dos obras de ficción de Céspedes y Meneses, fruto de las posibilidades ofrecidas por una moderna forma de narración ficticia. En este sentido, Cervantes es el punto de arranque en el clima de una profunda crisis de la narrativa precedente, así como de una intensa reflexión sobre las principales cuestiones que se refieren a la ficción, a la imaginación y a la lectura: nuestro autor intenta contribuir a la creación literaria dirigiéndose al público para deleitar y enseñar, representando la realidad en busca de un sentido profundo.

En su estudio preliminar a la edición de las *Novelas ejemplares* de García López, Javier Blasco (2001: IX) afirma: «Leer las *Novelas ejemplares* de Cervantes es una aventura que, más allá del plural universo al que nos conducen los argumentos de sus narraciones, […] nos convierte en espectadores privilegiados del proceso de reflexión (estética y epistemológica) que está gestando la novela moderna». Lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con la que Cervantes, desde el interior mismo del *romance*, replantea la relación entre literatura y vida, poesía e historia, creando un escenario privilegiado para estudiar las diferentes posibilidades que ofrece la literatura en su diálogo con la realidad: Cervantes inaugura un camino creativo en el que caben la reflexión teórica sobre la literatura y la ficción, a la vez que la invención de nuevas fórmulas narrativas para dar voz a la realidad cotidiana y referir una 'experiencia' de lo real. La experimentación cervantina tuvo pues una fértil influencia

[2] Los estudios que la conciernen más o menos directamente, pocos y limitados a subrayar el autobiografismo de su prosa, y las historias de la literatura o los manuales que la mencionan lo hacen con referencias bastante breves que no nos ayudan a descifrar su obra.

ISSN: 1594-378X

en toda una generación de autores barrocos que vislumbraron o entendieron esta revolución formal, fundamento de una serie de cambios sustanciales en temas, motivos, personajes, argumentos que representó el rejuvenecimiento de un género todavía 'en construcción'. Con su obra, Céspedes y Meneses entra en este 'laboratorio de escritura' participando activamente en esta revolución formal y genérica: la lectura personal del arte cervantino le permitió realizar un ejercicio práctico de experimentación a la manera barroca, eliminando las fronteras entre géneros (para empezar, entre novela y comedia, y también entre varios 'tipos' de novela: pastoril, bizantina, picaresca, cortesana, etc.) [3].

La obra de Céspedes y Meneses establece pues con la de Cervantes una relación particular, que observamos a través de dos aproximaciones: desde una óptica más superficial, la presencia de temas y motivos compartidos con las *Novelas ejemplares*, que nuestro autor utiliza para actualizar temas narrativos que provienen de una muy vieja y variada tradición. Desde un punto de vista más concretamente narrativo, Cervantes representa el mejor –y el más próximo– ejemplo para la construcción laberíntica, artificiosa o en cualquier caso compleja de la diégesis a partir de materiales tópicos: a pesar de seguir una tradición muy marcada por pautas argumentales como son la novela griega, la pastoril o la caballeresca, la obra cervantina ya ofrece infinitas posibilidades de variación estructural. Éste pues es el enfoque más profundo: la lectura 'activa' de la obra cervantina le permite a nuestro autor el planteamiento de una estructura narrativa que se construye a través de la relación entre narrador y narratario, autor y lector, y que se abre a una reflexión sobre los conceptos de 'novela', de 'historia' y, por último, de 'ejemplaridad'.

Son, como veremos a continuación, los rasgos constitutivos de las *Historias peregrinas y ejemplares* y de *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

1. *HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES*

Como no podía ser de otra forma, la colección de esas seis novelas no es ajena al influjo de los *novellieri* que circulaban por aquel entonces: Scudieri Ruggeri (1958: 44) afirma que «testimonia la contrazione dell'ampio romanzo d'avventure nella brevità intensa della novella cortese; e ciò anche sull'esempio, possiamo credere, della novella italiana ora naturalmente sottoposta a un processo di selezione e depurazione». Entre las colecciones que Céspedes y Meneses debió conocer, directa o indirectamente, la estudiosa menciona las colecciones de *novelle* de Guicciardini, Straparola, Bandello, Giraldi Cinzio y, por supuesto, el *Decamerón*, que tuvo una difusión, no sólo italiana, sino también europea indudable.

Muy diferente es sin embargo la técnica empleada por Céspedes y Meneses que, cuidadoso lector de Cervantes, en su colección de *historias* utiliza a su gusto la

[3] Afirma Pabst (1972: 56) que comedias y novelas cortas se aproximaron notablemente entre sí y que la conciencia de tales relaciones e interferencias estaba muy viva en la España del siglo XVII: en particular, la novelística sabe conservar una libertad de expresión artística manteniendo abierta las fronteras entre narración y diálogo, estilo de comedia y estilo épico, alejamiento y actualización.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

doble ficción del marco, presente en cambio, como veremos, como recurso estructural muy llamativo en *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

Sutilmente, Céspedes y Meneses establece un diálogo entre sus 'historias ejemplares' y las 'novelas ejemplares' cervantinas, así como entre las 'historias' de su colección: los vínculos son múltiples y variados, ya de semejanza, ya de oposición, ya de complementariedad. De esta forma, la colección tiene un sentido en cuanto conjunto de construcción novelesca con un fuerte carácter historicista, en el que el espacio es la clave, el elemento significativo que está íntimamente ligado a los procesos literarios. Veamos de qué forma y en qué medida.

En la colección, la huella cervantina es evidente en el título, en el género y hasta en el número: en el Prólogo a la segunda parte de su primera novela, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, el autor había anunciado la publicación de una docena de narraciones de «admirables y peregrinos casos que por sucedidos en nuestra patria parecerán tan maravillosos como notables en su disposición y novedad» (Céspedes, 1946: 120). En la dedicatoria que abre estas *Historias peregrinas y ejemplares*, Céspedes se dirige a su «lector discreto» recordando aquella promesa: «Doce historias te prometí en mi *Gerardo* y otras tantas diera hoy a la emprenta» (Céspedes, 1969: 59) y expresándole también su propósito: «dibujarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada como la oí a personas de crédito, si bien en el cumplirlo corra peligro el mío» (*Ibidem*). El autor publicará sólo seis novelas: 'historia', 'verdad' son palabras clave, recurrentes en todas para ejemplificar la unión entre realidad y ficción, la invención de hechos acreditados de verídicos, recurso fundamental para hallar una fusión entre Historia y Literatura.

El libro empieza con cuatro capítulos titulados *Breve resumen de las Excelencias y antigüedad de España, teatro digno de estas Peregrinas historias*: en esta parte, el autor establece una relación entre «tales acaecimientos peregrinos» y «sus discursos» que, contados con un estilo más afectado, pudieran «competir con los de Aquiles Tacio, del cantado Heliodoro, o con los ingeniosos y sutiles del divino Ariosto».

Cada novela está precedida por un capítulo descriptivo sobre el *Origen, fundamento y antigüedad* de la ciudad que le sirve de escenario, o sea Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid: se trata de las ciudades más importantes de la época. Cada ciudad se convierte en teatro y escenario de una novela: *El buen celo premiado*, *El desdén del Alameda*, *La constante cordobesa*, *Pachecos y Palomeques*, *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* y *Los dos Mendozas* son los títulos de las seis 'historias', relatos independientes que podrían ser otros tantos episodios de sus novelas largas, aventuras amorosas que tienen motivos y temas compartidos con las *Novelas ejemplares*, a las que tanto aluden. De esta forma, Céspedes y Meneses intenta conectar con las formas de la cronística y la corografía renacentista, configurando un marco que cuenta con la sanción de lo riguroso y verosímil, desde el que se hace creíble lo expuesto como sucedido en un espacio real y verazmente pintado. Las historias son «peregrinas y ejemplares» por la extremosidad de los casos narrados, que sin embargo, desde el anclaje en una geografía reconocida como cierta, asume el valor de veracidad; realidad y ficción son los dos ejes que le

ISSN: 1594-378X

permiten a nuestro autor desembocar en una conclusión de la que se puede extraer una moralidad, a partir del valor ejemplarizante de personajes y sucesos. La ejemplificación con objeto instructivo o edificante, como unión de lo útil y lo deleitable, se realiza a través del fingimiento de hechos acreditados de verídicos y de la narración de historias como ejercicio artístico novedoso.

Cada novela se puede también muy fácilmente fechar: con la primera, estamos en 1589; la segunda ocurre en la época de Felipe II; estamos en Córdoba en 1520; en Toledo en 1521; en Lisboa y en Madrid durante el reinado de Carlos V. Al mismo tiempo, encontramos personajes que han formado parte de la Invencible, o que pertenecieron al ejército del duque de Alba en Flandes; personajes reales a veces intervienen con papel muy secundario: Felipe II, el duque de Medinasidonia, el duque de Alba.

Desde un punto de vista temático, podemos establecer una relación directa entre estas *historias* y las *novelas* cervantinas: véamosla más detenidamente:

- en *El buen celo premiado*, la más compleja de la colección, estamos en Zaragoza. La novela se construye con un juego de planos narrativos: el hombre que abre la narración es Federico, un fugitivo de la justicia disfrazado de fraile, que se convierte en narratario de la historia que le cuenta Fulgencio, criado que había traicionado a su amo, don Félix. Tenemos pues el cuento dentro del cuento: el tema central de la novela es la historia de amor entre don Félix y doña Elena, contada por un narrador intradiegético, el arrepentido Fulgencio, y colocada en el marco de los trabajos de Federico, que conoce a Fulgencio en una noche en la que ambos coinciden en la cárcel.
- en *El desdén del Alameda*, la protagonista es la Sevilla rica, populosa y cosmopolita de la segunda mitad de Quinientos, la ciudad en la que se desarrollan dos acciones paralelas: por un lado las tensas relaciones entre don Pedro de Castilla y su hermano menor, don Sancho; por otro, el acto de violación por don Sancho que sufre la joven y hermosa Floriana. Como en *La fuerza de la sangre*, el matrimonio final con quien le ha robado la honra garantiza el desenlace feliz, después de varias aventuras que culminan en la anagnórisis, asociada a una analepsis completiva en la que Floriana le recuerda a don Sancho quién es y cuál fue su pecado presentándole a su hijo[4].
- en *La constante cordobesa*, la protagonista es doña Elvira, doncella pobre pero de linaje, que padece un asedio continuo por parte de don Diego, caballero principal pero casado, que salva a la doncella durante una aventura nocturna. Elvira presenta rasgos parecidos a los de *La ilustre fregona*. El enredo de la novela se funda en el tan llevado triángulo amoroso al llegar otro pretendiente, don Juan de Zúñiga. El desenlace es una clara imitación de *El amante liberal*: después de varias pruebas que don Diego tendrá que superar, el galán enviuda y Elvira, más por gratitud que por amor, rechaza a don Juan para casarse con él.

[4] En su estudio sobre el género novelístico en España, Laspèras (1987: 187-189) dedica unas páginas a la estructura de la novela.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

- en *Pachecos y Palomeques*, una pareja de enamorados viven en medio del odio, rencor y disputas de sus dos familias (clara influencia de Matteo Bandello) en la Toledo imperial. Como en *Las dos doncellas*, la historia relata cómo se soluciona felizmente la peripecia amorosa de dos amantes, con cambios de pareja, rapto y huida a Portugal. Hacia el final de la novela todo acaba en un duelo reglado entre Pachecos y Palomeques, con la intervención de un misterioso caballero negro, que resultará ser la propia doña Juana, heroína de la novela, en una anagnórisis final que muestra la audacia de la dama. Las últimas palabras que cierran la novela son una evidente imitación del final de *Las dos doncellas*.
- en los *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, el protagonista es un noble portugués que vive en la Lisboa española, enamorado de doña Leonor. Entre travesías marítimas, tormentas furiosas, rapto y fuga del amante, con aventuras parecidas a las de *La española inglesa*, es la única novela con un desenlace trágico, pues la dama, a quien hacen creer que su amante don Enrique había muerto mientras viajaba por Bohemia, decide retirarse a un convento. Por supuesto, don Enrique vuelve pero encuentra a su amada vistiendo el hábito religioso; decide ir a Roma para intentar anular los votos pero encuentra la muerte en las aguas del Mediterráneo.
- *Los dos Mendozas* es la historia de los sucesos de dos hermanos que deciden mudarse a la corte. También en este caso tenemos amores, secretos y misterios que acaban con una anagnórisis y el matrimonio, final feliz, conclusión de la acción narrativa.

Tenemos pues seis novelas que cuentan historias de amor: pasiones, huidas, raptos, mentiras, engaños, disfraces y falsas muertes constituyen una 'receta' narrativa que los lectores de la época parecen apreciar y de la que Céspedes y Meneses se sirve para satisfacer su gusto; son además característicos de la cosmovisión barroca y se relacionan con el tema de la apariencia y de la realidad, pero también con el desengaño y el pesimismo de la época. Viajes y aventuras, juntos al cronotopo del camino, peregrinaciones y encuentros, suelen acabar con la restauración de un equilibrio perdido, sentimental y social, individual y familiar, en el que siempre juega un papel fundamental la intervención de la 'autoridad' externa y superior (los ministros de la justicia, el Asistente del Rey, el Corregidor, el Rey mismo).

Se pueden leer estas 'historias' como variantes de unos mismos temas, como soluciones diferentes a problemas semejantes. Cada novela presenta además una estructura binaria, que depende de la existencia de una pareja a cuyo alrededor se estructura el cuento: según la definición de Avalle-Arce (1975), también aquí encontramos parejas homogéneas (hombre-hombre, mujer y mujer), como los dos hermanos en *El desdén del Alameda*, *Pachecos y Palomeques*, *Los dos Mendozas*, o como los caballeros que luchan por amor en *El buen celo premiado* y en los *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*; parejas heterogéneas (hombre y mujer) como en *La constante cordobesa*. En *Los dos Mendozas* el narrador justifica la presencia de dos protagonistas: «pudo su singularidad y excelencia, no sólo dar dos héroes a mi

ISSN: 1594-378X

historia, sino fama a su nación, gloria a su patria y materia bastante a dejarlos eternizados en la estampa» (Céspedes, 1969: 352). Por eso la colección se presenta como un conjunto armonioso y unitario; pero hay que profundizar algo más.

En la realización de estas 'historias peregrinas', la influencia cervantina tiene un papel fundamental no tanto, o no sólo, en la utilización de este material, sino sobre todo en la creación de un espacio que es real, histórico, y que se convierte en literario, novelesco. Como las *Novelas ejemplares*, todas se presentan como 'historia verdadera': el interés explícito de Céspedes sigue siendo la Historia, concebida no como una realidad objetiva e independiente, sino como material en que hallan confirmación y apoyo sus propios ideales. La historia es huella de la Providencia de Dios en la tierra, es un relato altamente 'ejemplar' y verdadero con el que comprometerse porque habla de la realidad, aunque no lo sea; es un discurso sobre la realidad que pretende ser verdadero, es vehículo de la verdad. Afirma Laspèras (1987: 166) que Céspedes y Meneses «revendique l'investiture de l'histoire dans chacun de ses récits, bien qu'elle ne se manifeste le plus souvent qu'en trompe-l'oeil».

Con este tipo de aproximación, Céspedes y Meneses crea en cada novela un ambiente histórico con puntuales referencias, pero la 'historia' no es sólo ésto: si estas 'historias' son novelas urbanas en las que se describe y dibuja la sociedad del tiempo, y en particular la clase noble y rica que observa y guarda las leyes del honor y de la hidalguía, las reales protagonistas son las ciudades más importantes de la España de entonces. Hablando pues de la realidad y borrando las fronteras entre 'historia' y 'poesía', Céspedes y Meneses construye una discurso literario en el que la atmósfera dibujada y descrita rodea la ficción del suceso narrado, situándolo en un marco que el lector de la época puede reconocer. La ficción tiende por eso a vestirse con elementos del discurso histórico empezando por la descripción del marco urbano.

La ciudad se convierte en esta novelas en una realidad plurifacética: no es sólo escena, teatro, ambiente. Cumple una función codificadora, seductora, informativa y dramática (Del Lungo, 1993: 135). El lector familiarizado con el teatro capta sin duda la teatralidad de algunas secuencias novelescas; en algunos casos, la escena teatral se constituye explícitamente en el centro de la narración, como leemos por ejemplo en *La constante cordobesa*: «no hubo día en quien la plaza del Convento no sirviese de teatro a sus invenciones, a sus máscaras y regocijos y otros públicos juegos» (Céspedes, 1969: 202). En *Pachecos y Palomeques*, se afirma que «toda esta vida y sus acciones y accidentes representan al vivo una farsa o comedia» (Céspedes, 1969: 263); en *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, se mencionan «los personajes principales de esta tragedia» (Céspedes, 1969: 284). La ciudad, estas ciudades, que Céspedes conoce personalmente, de las que utiliza la topografía para conferir más verosimilitud a su relato o para crear un ambiente particular, estructuran el relato mismo, garantizan su dinamismo, que procede del cronotopo del viaje y del camino. Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid son siempre punto de partida y de regreso, el lugar en el que se crea el problema de amor y de honor, que se soluciona después de la peregrinación de los amantes, o de uno de los amantes.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El dinamismo, el movimiento de cada intriga nos llevan además a una geografía dilatada, en territorios que están más allá de las fronteras españolas: Italia, Flandes, Alemania son los destinos pasajeros de los personajes, mundos distintos del español que con España se relaciona y se enfrenta. El espacio geográfico, concreto, se explicita en función de una necesidad literaria: llamar la atención del lector sobre lo que se está escribiendo, advertirle de que se encuentra ante algo conocido pero nuevo, habitual pero original porque cada 'historia' es un 'ejemplo' con el que plantear la relación entre literatura y vida, poesía e historia, imaginación y realidad.

1.1 La primera persona narrativa

En el marco de la ciudad, las 'historias' ocurren creando un espacio literario en el que siempre se oye una voz narradora, una primera persona que no es nunca uno de los personajes. Estos últimos se convierten, pues, en 'actantes', o 'actores', de las aventuras, contadas por alguien que nunca se identifica, pero que garantiza la coherencia, la unidad y, sobre todo, la 'verdad' de lo que está contando.

Son muchísimas las intervenciones del narrador, en algunos casos meros recursos retóricos con los que estructurar la narración, en otros, paréntesis para comentar lo que se cuenta, proporcionando 'consejas' y 'consejos' (Rico, 1976): en estas pausas para la reflexión, objeto de comentario son la fortuna y la Providencia, la naturaleza humana, sus virtudes y sus defectos, mirados todos a través del comportamiento de los personajes, el honor y la honra, así como la escritura y la narración misma. En *El desdén del Alameda*, por ejemplo, el narrador comenta el encuentro entre don Sancho y Floriana y la agnición final: «Don Sancho podía, con justísimas, causas, tenerse por dichoso; porque no sé yo quién será el ciego y falto de discurso que así no lo confiese, ponderando el fracaso de aquella triste noche. [...] ¿Quién, pues, será en esta ocasión el atrevido que dé al soberbio don Pedro [...] aquesta impensada salida? [...] Tales disposiciones y rodeos son secretos y juicios de Dios, a quien hemos de venerar y no inquirir» (Céspedes, 1969: 157).

En todas las novelas hay muchos verbos declarativos con los que la primera persona introduce el discurso: «pienso», «digo», «sé», «diré», «dudo», «puedo afirmar», «sospecho»,«creo», «tengo por cierto», a los que corresponde la otra cara de la moneda, o sea el 'tú' o el 'vosotros' en los varios «como oiréis», «como ahora sabréis», «para que entendáis», «háseme olvidado advertiros», «quede a la consideración del lector», etc. Al mismo tiempo, el narrador repite muchas veces cuál es «mi propósito», «mi intento», «mi pretensión», «mi asunto». En *El desdén del Alameda* por ejemplo leemos: «No excuso en aquesta sazón el suspender mi historia a una breve consideración, pues es sin duda que, a no dejar digeridas las muchas que pueden ofrecerse, fuera poner en contingencia la verdad y no facilitar sus repugnancias.» (Céspedes, 1969: 130). *Pachecos y Palomeques* comienza repitiendo este punto: «Sucedió en esta imperial ciudad el caso de quien al presente escribo, con la verdad y fe que he protestado» (Céspedes, 1969: 225).

En este tipo de escritura híbrida, en la que se tejen la narración de sucesos y aventuras con descripciones, pausas reflexivas y comentarios, Céspedes y Meneses aprende de Cervantes la mezcla entre oralidad y escritura: prueba de ello es la

ISSN: 1594-378X

alternancia y el intercambio entre los verbos 'decir' y 'escribir', 'leer' y 'entender'. Afirma Moner (1989: 94) que se trata de «autant de chevilles qui émaillent le récit et témoignent de ce parti-pris du narrateur de se produire à l'avant-scène d'où il n'hesite pas à apostropher les personnages ou à interpeller le lecteur»: de esta forma, «le lecteur se trouve ainsi étroitement impliqué dans le texte et incité à y rechercher cette matière spécifique que le narrateur dépose dans les interstices du récit» (Moner, 1989: 94).

Pero hay también páginas en las que el 'yo' interviene para ir más alla de la construcción retórica: desde este punto de vista, todas las novelas presentan rasgos interesantes que nos permiten leerlas como una prueba diferente a la que el narrador subordina el cuento.

Detengámonos en *La constante cordobesa*: para empezar, la primera persona organiza el discurso describiendo –como siempre ocurre en esta colección– la ciudad, los protagonistas y el marco histórico. Luego interviene, añade, se justifica, comenta, se dirige al «curioso lector»:

> Y así no pienso yo que debe aquella generosa ciudad a ningún hijo suyo más honrosas hazañas en su provecho ni mayores servicios en su defensa que a los de aquestas casas referidas, de quien si me fuera lícito contarlas fácilmente desempeñara mi verdad su crédito. Pero aunque se alargue el suceso, ya que no las mayores, diré, entre tantas, dos, en que, supuesto que voy a realzar y engrandecer más convenientemente el héroe principal de esta historia habrá de suplírseme su breve dilación; fuera de que también apetecerá el curioso saber con gusto, con la antigüedad y excelencia de sus claros ascendientes de don Diego, la causa original y tan decantada en España de haberse llamado *Campo de la Verdad* aquel llano extendido que tiene su ciudad pasado el puente. [...] Y así, por escribir solamente lo importante al intento, diré... (Céspedes, 1969: 166-167; 173)

Tenemos aquí todos los ingredientes de que Céspedes y Meneses se sirve para escribir sus 'historias': la verdad y el crédito, el héroe, el curioso lector. Si en esta colección el narrador está haciendo un «discurso breve y amoroso y aun igualmente cortesano y humilde» (Céspedes, 1969: 192), es él mismo quien garantiza la 'verdad' de lo que está contando y que se arrima a otra 'verdad': la de los libros, la de «autores diversos» (Céspedes, 1969: 211) que nos indican el camino, que nos cuentan una 'experiencia' con la que el lector puede «satisfacer su duda, ver con los ojos su desengaño y el mejor abono de mi crédito» (Céspedes, 1969: 280).

Convencido de que no todo 'fingimiento' es necesariamente 'mentira', según las consideraciones del Pinciano, hay que distinguir entre la mentira que busca el engaño y el artificio de una 'fábula' que esconde en su seno una verdad de carácter histórico o moral. A través de la perspectiva de este narrador, de su punto de vista que nunca se oculta, al lector se le quiere ofrecer el doble goce del contenido de la historia y de la admiración por la manera en que se narra, porque la narración ficticia puede ser un discurso que dice la verdad desde el puro

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

'fingimiento': con esta doble obligación, el narrador justifica su intrusión directa en la obra, sustituyendo, como afirma Ruta (2002: 129) para las *Novelas ejemplares*, 'las ocasiones de debate externas a las narraciones que la existencia de un marco permite en las otras colecciones de novelas'. El lenguaje de la ficción se convierte pues en el de la figuración de la verdad, re-creada en esos escenarios reales y ficticios al mismo tiempo.

Otro ejemplo interesante es el capítulo VI de *La constante cordobesa*, donde la narración se suspende y el narrador se dedica a una serie de comentarios sobre la resolución de doña Elvira que, para guardar su honra, decide alejarse de don Diego, dejando su ciudad. Son dos páginas en las que la interrogación retórica estructura las oraciones para llamar la atención del lector, para dirigir su empatía hacia la dama, pero al mismo tiempo hacia el galán: «¿Quién, pues, en este punto, supiera ponderar la locura y el furor que se apoderó de este perdido mozo? ¿Quién el sangriento ánimo con que se puso en términos de quitarse la vida? [...] De mí puedo afirmar que no me atrevo; y así sólo diré que...» (Céspedes, 1969: 185).

En algunos casos, el narrador juega con el lector y con sus personajes. En *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* el narrador comenta lo que está contando diciendo: «Ya yo estoy esperando en don Enrique si el verse con tan nuevo estado y sin remedio las cosas de su prima le obligan a desengañarla, le fuerzan a declararse con ella» (Céspedes, 1969: 305). También el cambio de tiempo verbal, del pretérito indefinido al pretérito perfecto o al presente, ocurre con frecuencia para alejarse de lo que se está contando y comentar desde el presente de la narración. Las fórmulas utilizadas por el narrador: «volviendo a nuestra historia», «cortamos el hilo del discurso», «en el discurso de la *Historia* que tenemos entre manos», sólo para poner unos ejemplos, nos indican la voluntad de estructurar la narración dirigiéndose siempre al destinatario.

Ahondando en la totalidad textual de la colección como sistema o, mejor dicho, como macrotexto en el cual cada historia es una microestructura autonóma que se articula con las demás dentro de una macroestructura, se constata que las distintas soluciones temático-formales presentes en las seis 'historias' son variantes en la realización de una lógica del cuento que las acomuna a todas. La lección cervantina se concreta, pues, en la creación de esta estructura textual en la que la 'ejemplaridad' se relaciona con el tipo de 'producto' que el autor ha preparado para su lector. En cuanto lector de Cervantes –y no sólo–, Céspedes y Meneses entendió e interpretó muy bien la novedad representada por las *Novelas ejemplares*: con una ejemplaridad peculiarmente literaria, escribe, parafraseando el título cervantino, otros «ejemplos de novedades», realiza un acto narrativo que se inserta en un discurso teórico que considera la ficción *sub speciae utilitatis*.

2. *VARIA FORTUNA DEL SOLDADO PÍNDARO*

En *Varia fortuna del soldaod Píndaro* hallamos trazas de la picaresca, técnicas de la novela sentimental, argumentos de la narrativa bizantina y cortesana, referencias a la novela morisca y a la literatura militar: motivos temáticos, *topoi* recreados en un texto que, para satisfacer el placer y el deleite de los lectores, desarrolla el gusto por la narración de aventuras –amorosas y no sólo– y anuncia una 'per-

ISSN: 1594-378X

meabilidad' característica de muchas obras de aquellos años. Para componer su texto, Céspedes y Meneses aprovecha las posibilidades que proceden de las aventuras amorosas siguiendo los mismos parámetros estructurales que Cervantes; al mismo tiempo, las peripecias de la vida de los soldados, objeto de reflexión moral, permiten aunar el gusto por la pintura de ambiente degradados, las pruebas de ingenio de los protagonistas con la aspiración a una verdad que sea a la vez reflejo de la historia cierta y de un ideal de comportamiento ético y social, jugando con la fortuna y el desengaño. También en *Varia fortuna*, como en las *Historias peregrinas y ejemplares*, Céspedes y Meneses sigue a Cervantes poniendo sobre el tapete de la 'mesa de trucos' de la escritura una serie de ideas sobre el amor, la justicia y la literatura, muy actuales en su tiempo.

Como ya ha señalado González-Barrera (2009: 761-776), la imitación cervantina se concreta en esta novela en unas coincidencias con *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Se trata de paralelismos temáticos: en el capítulo 19 del primer libro de *Varia fortuna*, Píndaro, hospedado en un mesón de Sanlúcar junto a su amigo don Francisco, escucha de noche un llanto desconocido que proviene del otro lado de la pared:

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

> habiendo yo quedádome en la cama solo, y aun agravado de aquellos pensamientos, oí, no sin muy grande espanto y alteración de mi espíritu, como de rato en rato lloravan y gemían cerca de mi cabeza; cosa que, siendo repetida y advertida de mi diversas veces [...] causó en mi alma no pequeños recelos. Senteme sobre el lecho, ensanché el corazón y alargué las orejas, y con grande silencio bolví a entender aquel rumor confuso; torné a oyrle mejor, tanteé el aposento, y al fin, bien satisfecho, caí en que procedía de otro, pared en medio, y con quien alindavan unos flacos tabiques. (Céspedes, 1975: I,182-183)

Llantos y suspiros que encontramos también en el mesón de Castilblanco, donde se inicia la narración de *Las dos doncellas*:

> a poco más de la media noche comenzó a suspirar tan amargamente que con cada suspiro parecía despedírsele el alma, y fue de tal manera que, aunque el segundo dormía, hubo de despertar al lastimero son del que se quejaba. Y admirado de los sollozos con que acompañaba los suspiros, atentamente se puso a escuchar lo que al parecer entre sí murmuraba. (Cervantes, 2009: II, 204)

Los dos huéspedes misteriosos tienen muchos rasgos en común: al principio nadie conoce su identidad –ni siquiera su sexo–, viven encerrados en sus aposentos y, después de algunas pesquisas, resultan ser mujeres abandonadas. En ambos casos, su situación desesperada incita la compasión de los protagonistas, que les prometen ayuda, pero antes suplican conocer la historia:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> asegurada con juramentos y promesas en nuestro trato y su mejor decoro, regalada y servida de nuestras flacas fuerzas, acariciada del hospedaje en que la agasajamos, y ofreciéndola con muy sanas entrañas su remedio y nuestra ayuda, la convencimos y obligamos a que nos diese cuenta de las desdichas que continuo lloraba. Y así, una siesta, después de haber comido, no pudiendo resistir más a nuestra importunación, comenzó a relatarlas, desempeñándose con el razonamiento que se sigue. (Céspedes, 1975: I, 186-187)

> y si esta compasión que os tengo y el presupuesto que en mí ha nacido de poner mi vida por vuestro remedio, si es que vuestro mal le tiene, merece alguna cortesía en recompensa, ruégoos que la uséis conmigo declarándome, sin encubrirme cosa, la causa de vuestro dolor. (Cervantes, 2009: II, 205)

En ambos casos, estamos en presencia de doncellas en búsqueda de los esposos, aunque sus trabajos acaben de manera diferente. Las mujeres esconden la misma sorpresa: ya conocían a sus bienhechores, aunque ni ellas se dan cuenta hasta más adelante. En *Varia fortuna*, la mujer se llama Elvira y es la misma dama sevillana que, en mitad de la noche, había confundido a Píndaro con su amante, entregándole un cofre; en *Las dos doncellas*, Teodosia, sin saberlo, está confesando su deshonra a su propio hermano.

El encuentro con Elvira y la entrega del misterioso cofre se convierten en eje de la acción durante varios capítulos, en los que Céspedes crea con maestría momentos de expetación y sorpresa: mil accidentes se suceden para que Píndaro y su camarada no puedan abrir el cofre y, cuando por fin lo consiguen, otros tantos entorpecen la solución final de su misterio. La apertura del cofre y la averiguación de la identidad de la misteriosa dama convergen en un mismo punto, en el que se presenta también a don Alonso, galán egoísta e inconstante, de cuyo fracaso es instrumento involuntario el propio Píndaro.

En el segundo libro encontramos el motivo literario del niño abandonado al poco tiempo de nacer: un recurso tan antiguo como la propia literatura, que en *Varia fortuna* representa el enredo central en una 'secuencia de enlace' (González Rovira, 1996: 211) fundamental para el relato de otro caso amoroso en el que Píndaro tiene, sin saberlo, función de tercero.

Se trata de los amores de Anselmo, célebre nombre cervantino, y Estela: un bebé recién nacido es el centro de la trama, contada por un cura según los moldes de la acción *comediesca*, que arranca con la entrega del niño a un desconocido, aprovechando el abrigo de la noche. La escena rememora el inicio de *La señora Cornelia*: estamos por la noche, en secreto, y de manera fortuita:

> Al fin, echa esta salva, entramos, como dije, en Ocaña al ponerse la luna, cuya ausencia, aun siendo las tres de la mañana, dejó el lugar con más obscura sombra; pero ni aquesto pudo escusar que no fuésemos vistos desde una alta

ISSN: 1594-378X

> ventana, por la cual, al atravesar una calleja angosta, yo, que iba el último, fui llamado con una fácil seña. A los principios mal pude discurrir si era hombre o mujer, mas en prosiguiendo la voz, su blandura y sonido confirmó lo postrero. Díjome:
> —¡A, caballero! Suplicoos que paréis y me digáis si sois de aquesta villa.
> Aquí, reparando la mula, la respondí que no; con que, mostrando más contento, me bolvió a repetir:
> —Pues de nuevo os suplico que ya que el cielo me ha hecho tan dichosa, guiando a este puesto cosa tan conveniente para mi vida y honra, que os sirváis de atenderme. (Céspedes, 1975: II, p. 110)

> Era la noche entre escura, y la hora, las once; y habiendo andado dos o tres calles, y viéndose solo y que no tenía con quién hablar, determinó volverse a casa, y poniéndolo en efeto, al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles oyó que de una puerta le ceceaban. La escuridad de la noche y la que causaban los portales no le dejaban atinar al ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento, y vio entreabrir una puerta; llegose a ella y oyó una voz baja que dijo:
> —¿Sois por ventura Fabio?
> Don Juan, por sí o por no, respondió:
> —Sí.
> —Pues tomad —respondieron de dentro—, y ponedlo en cobro y volved luego, que importa. (Cervantes, 2009: 243)

La primera reacción también es la misma en ambos relatos: ellos colaboran, encubriendo el entuerto, y buscan inmediatamente una nodriza para amamantar a la criatura. Recurren a la señora más cercana de mayor edad para que les ayude en su nueva tarea. La compleja trama novelesca de engaños, recelos, matrimonios secretos tiene un final feliz para unos y otros: en el caso de *Varia fortuna*, hay que decir que se trata de la única historia de amor con un desenlace afortunado.

Estas coincidencias son las que detecta González-Barrera en el estudio mencionado; con el mismo enfoque, se pueden añadir las que proceden del influjo de *El celoso extremeño* y de *La gitanilla*.

El episodio quizá más extenso del primer libro es el de los amores de don Gutierre y Hortensia, que la crítica ha interpretado como versión libre, o como relectura, de la *Historia de duobus amantibus* de E. S. Piccolomini (Ravasini, 1995-1998: 45-47; Núñez Rivera, 2006: 651-659). También Piccolomini juega al papel de *novelliere* en una ficción encubierta como realidad por medio del marco de las cartas: remite a un trasfondo histórico, a una personalidad política contemporánea para adoctrinar y amonestar a través de la magia de la ficción literaria, construida como juego con los elementos de la retórica. Es un juego delicioso, complejo como un laberinto en el que autor y lector se dan cita.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

A través del punto de vista de Píndaro, criado y confidente del enamorado don Gutierre, conocemos a Hortensia, dama muy hermosa y virtuosa, casada «contra su gusto y aun contra su natural inclinación, que aspiraba a ser monja» (Céspedes, 1975: I, 105). Su esposo es un viejo celoso, Camilo:

> un indiano, hombre de grande hacienda, si bien de más dineros que gentileza y partes, más años que cincuenta, exteriores indignos, interiores escasos, mesquino como perulero, menudo como mercader, caviloso como tratante, desconfiado como humilde, celoso como feo y importuno y pesado como viejo. Mirad que unión haría mezcla tan discordante, dicha se estaba ella. (Céspedes, 1975: I, 105)

Serán muchos los trabajos con los que los dos amantes, Gutierre y Hortensia, tendrán que enfrentarse, contados por un joven Píndaro, ingenuo y sin mucha experiencia. En el desarrollo de este primer caso de amor de la novela, Camilo actúa tal como Carrizales en *El celoso extremeño*; el 'caso' amoroso acaba con un desenlace trágico, útil para advertir al protagonista mismo y el lector.

El mundo de los gitanos tiene en cambio un papel importante en otro enredo amoroso presente en el segundo libro: protagonista es el mismo Píndaro, que rechaza el cortejo de la enamorada e imprudente Julia. Sin desanimarse, la pobre doncella pide ayuda a una gitana, que la engaña con embustes mientras sus hermanos intentan robar en casa de Julia y de su madre, donde también Píndaro vive. La presentación de los usos y costumbres de los gitanos, sus robos y mentiras se coloca en el Madrid de la época, escenario de este segundo libro, pero también realización de los cronotopos del 'encuentro', del 'camino' y de la 'aventura' (Bachtin, 1989), centrales, como ya hemos visto, en las *Historias peregrinas y ejemplares*.

Teatro de muchos episodios de la novela es también la Sevilla pícara y libertina, 'refugio de pícaros' que Cervantes dibuja en *La ilustre fregona* y en *Rinconete y Cortadillo*: a la ciudad Céspedes y Meneses se refiere mencionando las gradas, el corral de los Naranjos y otros lugares (calles, puertas) que le permiten al lector de su época identificar la ciudad andaluza en su doble vertiente. Como afirma Rey Hazas (2009: 203), «dentro de Sevilla, la ciudad más grande de la España áurea, con unos 135.000 habitantes a finales del XVI, hay otra ciudad, otro mundo pequeño, secreto y oculto, para acceder al cual es necesario atravesar literalmente una frontera, como si de otro país se tratase». Un mundo aparte que está dentro de la Sevilla pública, oficial y honorable, pintada en *El desdén del Alameda*; un mundo en miniatura, con sus propias leyes, al que ya Cervantes había dado voz y que Céspedes y Meneses vuelve a representar con los mismos rasgos y pormenores.

2.1 Una novela con marco

Hay que detenerse ahora en la estructura de la novela: el texto se compone de una Introducción y de dos libros, respectivamente de 23 y 28 capítulos. La Introducción se abre con un inicio *in medias res* en el que un narrador anónimo, re-

ISSN: 1594-378X

fugiado en un convento de la costa cantábrica, cuenta su encuentro con un soldado herido, que está huyendo de la justicia porque acaba de matar en una riña al hermano de su amada, Isabela. El narrador le cuida y le cura y el soldado, obligado por la amistad que se ha granjeado, se presta a contar su vida: no lo hace de palabra, sino por escrito, dejando a nuestro narrador «dos legajos en forma de cuadernos» (Céspedes, 1975: I, p. 23) y diciéndole: «Vedlos y corregidlos, pues para todo hay tiempo en vuestra reclusión y mi convalescencia, y si ya os parecieren dignos de publicarse, vuestro consejo será su ejecución; de ellos y de su dueño podréis hacer lo que por bien tuviéredes» (*Ibidem*).

A la Introducción sigue pues el Primer Libro, en el que leemos la historia de la vida del soldado escrita –según la ficción creada por Céspedes– por él mismo: la Introducción es pues el marco con el que se crea una ilusión de verdad, un artificio que le permite a nuestro autor diluir la frontera entre la realidad y la ficción, entre verdad o verosimilitud, entre lector y texto. No sólo: utilizando este tipo de recurso, el hombre se convierte en un «espacio de escritura» (Blasco, 2005: 23) que necesita de un acto de lectura para existir, pero que sobre todo indica esa transformación en materia de que se alimenta la vida. Vida y lectura se confunden hasta llegar a constituir una sola operación; vivir y leer son caminos idénticos respecto a la experiencia, caminos superpuestos que conducen a un mismo final: la vida ha de ser modelada sobre la pauta de los libros, y los libros tienen la misión de enseñar al lector cómo vivir.

La lectura necesita una implicación por parte del lector y un distanciamiento crítico para creer en la verdad fingida de la fábula y para entender donde acaba el texto y empieza la vida real.

Si la novela es un juego en el que se habla de la realidad desde la ficción, Céspedes y Meneses imita a Cervantes creando esta compleja estructura para su novela de la madurez y nos advierte que a la letra impresa hay que juzgarla desde la curiosidad o la severidad, porque ningún lenguaje escrito es capaz de traducir la realidad, sólo reflejarla como una especie de espejo del mundo.

Con este tipo de actitud, el narrador anónimo de la Introducción motiva su decisión de publicar la historia de la vida del soldado:

> sumamente contento, leyéndolos despacio, y viendo atentamente casos tan peregrinos y prodigiosos, no quise que careciese el mundo de ellos por mi pereza y cortedad. Este respecto justo los ha puesto en la estampa, de adonde salen hoy a que la curiosidad los admire y la severidad los censure y enmiende; y por lo menos ésta, siendo siempre deudora a mi buen deseo, no le podrá negar el metal rudo y pobre que con tales discursos ofrece a sus martillos cada día, ni aquélla la entretenida variedad con que procura divertirla y grangearla. (Céspedes, 1975: I, 23-24)

Crea con este artificio una doble ficción –muy parecida a la de *El buen celo premiado*– y establece al mismo tiempo una relación con el lector: mirando de reojo a Cervantes, Céspedes y Meneses busca la complicidad del lector porque convir-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tiendo el texto en un acto de lectura, lector y autor disfrutan de la misma experiencia. Y con este recurso, escenifica la identificación entre vida y escritura, experiencia y literatura.

3. CONCLUSIONES

Aunque en sus páginas Céspedes y Meneses nunca mencione a Cervantes, podemos establecer una relación de dependencia entre la producción del escritor talaverano y las obras maestras de Cervantes. El influjo se manifiesta en el empleo de ciertas metáforas y de elementos temáticos presentes en la tradición novelística de la época, pero sobre todo en la reflexión sobre el *discurso literario*, que equivale a una defensa de la literatura que nunca se contrapone a la vida. Si Cervantes crea un nuevo género literario en el seno del *romance* y de sus mismos materiales, abriendo un fecundo diálogo entre las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los distintos universos de uno y otro género, Céspedes y Meneses se adhiere a esta propuesta estética y literaria nueva y moderna. Representando la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, este tipo de ficción se dirige a un público que ya no se reconoce en el sistema de valores presente en los libros de caballerías y que por tanto necesita uno nuevo para la nueva recepción de la realidad. Son varias las formas literarias que se intercalan, enlazan y se integran en *Historias peregrinas y ejemplares* y en *Varia fortuna del soldado Píndaro*, textos que no son un amontonamiento informe, sino que proceden de un material seleccionado, preparado, ordenado y articulado de acuerdo con un sistema estructural pensando en el deleite y en el aprovechamiento del más variado público.

Esta rápida incursión en los mundos de las *Historias peregrinas y ejemplares* y de *Varia fortuna del soldado Píndaro* puede ser un primer paso para entender cuánto su autor no quiso desprenderse de las normas estéticas de su tiempo, que no entorpecen, sino facilitan su creación literaria. Imitando a Cervantes y experimentando, Céspedes y Meneses nos ha dejado una prosa que utiliza las tendencias novelescas de su tiempo para expresar y dar voz a sus propias inclinaciones narrativas: en sus creaciones se descubre la proyección de sus recuerdos y de su pensamiento en la mezcla de verdad y de fábula, consecuencia de la violenta irrupción de la vida en la literatura y expresión de una angustiosa situación social que busca la directa comunicación con el lector.

Bibliografía

ARAGONE, Elisa (1961) «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento», *Rivista di letterature moderne e comparate*, 14, pp. 284-312.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1961) *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar.

----- (1975) *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel.

BACHTIN, Michael (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

ISSN: 1594-378X

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957) «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 313-342.

BLASCO, JAVIER (2001) «Novela ("mesa de trucos") y ejemplaridad ("historia cabal y de fruto")», in Cervantes, 2001: IX-XXXIX.

----- (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

CERVANTES, Miguel de (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica.

----- (2009) *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra.

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1946) *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, en Cayetano Rosell ed., *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, B.A.E., pp. 117-271.

----- (1969) *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y.-R. Fonquerne, Madrid, Castalia.

----- (1975) *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. de A. Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe.

COTARELO Y MORI, Emilio (1906) «Prólogo» a Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*, Madrid.

CÚCALA BENÍTEZ, Lucía (2006) «Céspedes y Meneses y la novela griega. La providencia en *El español Gerardo* y en las *Etiópicas*», *Etiópicas*, 2, pp. 335-362.

DEL LUNGO, Andrea (1993) «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, 94, pp. 131-152.

FONQUERNE, Yves-René (1969) «Introducción biográfica y crítica» a Céspedes y Meneses, 1969.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2009) «Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII.2, pp. 761-776.

----- (2010) «Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*», *Revista de Filología Española*, XC.2, pp. 233-256.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996) *La novela bizantina de la Edad de Oro*¸ Madrid, Gredos.

GUILLÉN, Claudio (1957) «La disposición temporal del Lazarillo de Tormes», *Hispanic Review*, XXV, pp. 246-279.

----- (1967) «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», in *Homenaje e Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 221-231; ahora en Id. (1988), *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, pp. 197-211.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

GÜNTERT, Georges (1995) «Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas ejemplares*», en P. Fröhlicher y G. Güntert, *Teoría e interpretación del cuento*, Bern-New York, Peter Lang, pp. 126-142.

IFE, Barry W. (2009) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984) *Variedades de la ficción novelesca*, in *Historia y crítica de la lietratura española*, vol. II, a cura di F. Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 271-279.

LÓPEZ GRIGERA, M. Luisa (1994) *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca.

MADROÑAL DURÁN, Abraham (1991) «Sobre el autobiografismo en las novelas de Céspedes y Meneses a la luz de nuevo documentos», *Criticón*, 51, pp. 99-108.

MONER, Michel (1989) *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2006) «Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses ricrea a Piccolomini», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 639-650.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1992) *Cervantes y la novla del Barroco*, Universidad de Granada.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PACHECO, Arsenio (1975) «Prólogo» a Céspedes, 1975.

PALOMO, M. del Pilar (1976) *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta Editorial.

PITTARELLO, Elide (1980) «Sulle tecniche narrative de *El español Gerardo* di Gonzalo de Céspedes y Meneses», *Rassegna Iberistica*, vol. 8, pp. 3-46.

RAVASINI, Ines (1998) «Percorsi intertestuali tra citazione e rifacimento: dalla *Historia de duobus amantibu*s di Enea Silvio Piccolomini alla *Varia fortuna del Soldado Píndaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses», en *Studi in onore di Vito Carofiglio*, a cura di G. Dotoli, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Staniere*, terza serie, XII, pp. 45-57.

REY HAZAS, Antonio (1996) «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, XV, pp. 141-160.

----- (2003) *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Thema.

ISSN: 1594-378X

----- (2009) «Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino», *Anales cervantinos*, XLI, pp. 189-215.

RICO, Francisco (1976) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.

RIPOLL, Begoña (1991) *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

RUTA, Maria Caterina (2002) «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*», *AISO, Actas VI*, pp. 111-138.

SCUDIERI RUGGERI, Jole (1958) «Céspedes y Meneses narratore», *Anales de la universidad de Murcia*, XVII, pp. 33-87.

ArtiFara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Los usos intertextuales en las obras homónimas sobre «Madre, la mi madre» de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales

Miriam Perandones
Universidad de Oviedo

Resumen
Amadeo Vives (1871 - 1932), Adolfo Salazar (1890 - 1958) y Matilde Salvador y Segarra (1918 - 2007), autores españoles de tres generaciones musicales diferentes, han utilizado el texto «Madre, la mi madre» para la composición de sus obras homónimas para voz y/o distintas agrupaciones instrumentales. La fuente literaria usada se encuentra en la novela ejemplar *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes: se trata de una transcripción de un cantar popular que estaba en boga en el tiempo en que se escribió esta novela, es decir, alrededor de 1612. Esto implica una relación intertextual literaria, pero también musical.

Es por ello que se realizará un análisis intertextual de las obras musicales poniendo el foco en el análisis de los recursos musicales arcaicos utilizados y los tratamientos estilísticos de cada obra. El objetivo es determinar el significado de la selección de esta fuente literaria y las características de su recreación en música a partir del pensamiento estético de cada uno de los compositores y desde los diferentes contextos culturales e históricos en que se gestan.

Abstract
Amadeo Vives (1871 - 1932), Adolfo Salazar (1890 - 1958) and Matilde Salvador and Segarra (1918 - 2007), Spanish authors from three different musical generations, have used the words «Madre, la mi madre» for the composition of their homonymous works for voice and / or different instrumental groups. The literary source of this text is the novela ejemplar *El celoso extremeño* by Miguel de Cervantes, where we can find a transcription of a popular song in vogue at the time of writing this novel, i.e. around 1612. This implies a literary intertextual relation, but also a musical one.
That is why we will carry out an intertextual analysis of the musical works by focusing on the analysis of the archaic musical resources and the stylistic treatments used for each work. The goal is to determine the meaning of the selection of this literary source and the characteristics of its recreation in music as they arise from the aesthetic thought of each one of the composers and from the different cultural and historical contexts in which the songs are created.

Recibido el 27/06/2013. Publicado el 17/09/2013

INTRODUCCIÓN

Según Querol Gavaldá (2005), la producción de Cervantes ofrece dos tipos de canción: popular y culta, y «Madre, la mi madre» es de tipo popular. Se trata de la transcripción de un cantar que, según el narrador de la novela, estaba en boga en la época y que Cervantes recoge a propósito de *El celoso extremeño*[1]. Rodríguez Marín (*apud* Querol Gavaldá, 2005: 87), siguiendo otras fuentes, como *El mayor imposible,* de Lope de Vega, en la que se habla de interpretar «una letrilla, aunque no es nueva», apunta que todavía se cantaban en 1615. Por tanto, se trata de una obra que remite directamente al patrimonio musical literario y musical español.

Los tres compositores eligen este texto como única fuente de este cantar del siglo XVII, aunque podrían haber escogido otra. En el ámbito literario el propio Cervantes la habría reutilizado en la pieza teatral *La entretenida* (Jornada III) en una versión reducida, y también otros autores del Siglo de Oro la incluyeron en sus obras, como en el caso ya citado de Lope de Vega o Calderón de la Barca[2].

En el patrimonio musical español existen dos fuentes históricas, musicales a la par que literarias. Se trata de las reelaboraciones polifónicas cultas de esta canción de origen popular; la primera es de Pedro Ruimonte, en la versión a dos y cuatro voces del *Parnaso español de Madrigales y Villancicos* (Amberes, 1614); la segunda es una versión anónima a tres voces que se encuentra en el Cancionero Musical de Turín, sito en la Biblioteca Nacional de esta ciudad[3].

Por qué los compositores no eligieron estas fuentes, más cercanas a su especialidad artística, y se decantaron por la referencia literaria cervantina es algo a lo que se trata de responder en este trabajo y que se relaciona con uno de los conceptos clave de este estudio: la tradición o uso del patrimonio cultural español y su recreación como símbolo cultural nacional. Se analizará esta relectura a través de la obra de Cervantes, y su recepción desde distintas corrientes culturales e ideologías políticas en el siglo XX.

---

[1] El cantar es utilizado en la novela para mofarse del protagonista Carrizales, el celoso extremeño, quien pone guardas a su esposa para velar por su fidelidad, y ella, sin embargo, canta en el estribillo «Madre, la mi madre /guardas me ponéis/ que si yo no me guardo/ no me guardaréis» mientras se encuentra en su casa el pretendiente Loaysa.

[2] La aparición de estrofas en distintas versiones y su reconstrucción muestran su origen popular. Según Cervantes en *La entretenida,* el estribillo sería una seguidilla. Para un estudio más profundo de la forma literaria y los distintos textos véase Canavaggio, 1990: 111-123. Consúltese también Frenk, 2003, donde señala las fuentes que incluyen a Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, entre otros, además de señalar «menciones», «correspondencias» o «supervivencias».

[3] Miguel Querol editó el cancionero en 1989. Anteriormente lo había estudiado Giovanni Maria Bertini. En Youtube es posible escuchar versiones de «Por la puente, Juana», «Vay os, amores» y «Madre, la mi madre» interpretadas por el grupo Orphenica Lyra dirigido por José Miguel Moreno (http://www.youtube.com/watch?v=OJawqbycKao&list=PL18F5B6D0B541C639, consulta del 17 de septiembre de 2013). En 2005 el grupo Musica Ficta bajo la dirección de Raúl Mallavibarrena realizó una grabación de algunas de las piezas del cancionero en un cd publicado bajo el sello musical madrileño Enchiriadis.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

METODOLOGÍA

El análisis se realizará a partir de los trabajos sobre la intertextualidad en el ámbito musical llevados a cabo por Ivan Nommick (2005) y Julio Ogas (2010) . Se analizarán las tres canciones siguiendo la definición ofrecida por Nommick como «el hecho de escribir música sobre música –popular o culta– o de reutilizar formas, técnicas o materiales temáticos pertenecientes al pasado» (Nommick, 2005: 792). Para ello, en primer lugar, se pondrá el foco en el análisis de de los elementos históricos utilizados, es decir, las técnicas que el compositor escoge como símbolo de tradición (elementos musicales provenientes de las fuentes históricas en la obra, en caso de que las incluya, o formas o elementos arcaicos de su lenguaje musical en una llamada al patrimonio histórico español). En el proceso se compararán los resultados con las fuentes musicales contemporáneas conservadas y posiblemente consultadas por los compositores: el *Parnaso español* de Ruimonte (1614) y el Cancionero Musical de Turín.

En segundo lugar, y siguiendo a Ogas (2010: 246), se describirá la adopción de determinadas marcas estilísticas para referir la «expresión sonora de los principios ideológicos de un compositor».

A través de estos elementos los compositores desarrollan diferentes discursos musicales cargados con distintas significaciones estéticas, culturales y políticas, que son el objeto de este estudio.

«MADRE, LA MI MADRE», DE AMADEO VIVES (1915)

Es esta una obra para voz y piano que forma parte de un ciclo de trece canciones estrenadas en 1915, las *Canciones epigramáticas*, único ciclo cancionístico escrito por este autor, nacido en Collbató en 1876 y muerto en Madrid en 1932. Utiliza en su mayoría textos del Siglo de Oro español, incluyendo obras de Góngora, Trillo y Figueroa, Quevedo y Cervantes, pero también incorpora la letrilla «La manola» de Bretón de los Herreros (1796-1873)[4], unas seguidillas populares para «El amor y los ojos»[5] y una colaboración del escritor Sinesio Delgado escrita «Al estilo del siglo XVIII»[6]. A pesar de estas procedencias literarias dispares, todas hacen referencia al patrimonio literario español, en lo que es una reivindicación de la tradición cultural del país. Vives remite a lo que se considera digno de ser resca-

[4] Quizá utilizase la edición del volumen de 1883 destinado a su obra poética que incluye la Letrilla LI, «La manola». Vives hace una selección de las estrofas de la letrilla, a la que llama «Canción chulesca».

[5] Vives toma estrofas de diferentes seguidillas y construye una canción. Posiblemente su origen sean los *Cantos populares españoles*, recopilados por Rodríguez Marín (1883), dado que las todas las estrofas se encuentran en su selección de de seguidillas (siguiendo el orden de la canción, nº 1245, 2148, 1134, 2145, 2697 y 1194).

[6] Delgado señala *Boleros del Corral de la Pacheca,* haciendo referencia al famoso Corral de Comedias madrileño perteneciente a Isabel de Pacheco que fue uno de los primeros de la ciudad en el siglo XVI.

ISSN: 1594-378X

tado, es decir, los textos del Siglo de Oro español, que estaban en pleno proceso de recuperación gracias a los trabajos de investigación del Centro de Estudios Históricos fundado en 1909.

El compositor también busca la recuperación de la tradición teatral española con estas *Epigramáticas*. Vives las reestrena el 11 de noviembre de 1915 en el Teatro Español como complemento o traca final a la representación de la comedia *La dama boba*, de Lope de Vega, de forma que su interpretación entronca directamente con la tradición teatral española en la que después de una comedia, o en su intermedio, se interpretaban canciones u obras breves. De esta manera, la canción española formaba parte de la diversión popular. La recepción crítica de las *Epigramáticas* apoya y también genera este discurso, felicitándose por la regeneración del género cancionístico y su vinculación con la tradición teatral española.

Sin embargo, su estreno absoluto había tenido tuvo lugar el 27 de octubre de 1915 en el seno de la Sociedad Nacional de Música en el Hotel Ritz de Madrid con un programa variopinto que incluía sinfonías de Mozart, un *concerto grosso* de Haydn y un cuarteto de Usandizaga. Se realizó en un ambiente burgués e intelectual y obtuvo éxito de crítica, incluyendo la del crítico Adolfo Salazar, que alaba el ciclo por la novedad del género[7], posiblemente porque la canción de concierto apenas era cultivada por los compositores españoles en estos años. Con este doble estreno Vives presenta la doble condición de sus canciones, culta y popular.

Para este compositor la idea de tradición está íntimamente ligada al concepto de patrimonio nacional, que es donde, según el propio compositor, reside el *alma española*[8]. Vives escoge obras que funcionan como símbolo de la raza, y por tanto, de tradición española, tanto literaria como musical.

La crítica formó parte de este mismo discurso. Santiago Arambiles y Luis García en su «Crónica general» de la publicación *Vida marítima* (31-11-1915) señalan:

> Ha sido una feliz iniciativa que el público ha acogido con verdadero entusiasmo y que tiene la ventaja de que hace revivir durante breves instantes aquellas costumbres, aquellos sentimientos, aquel ambiente de españolismo que constituían el alma nacional de los pasados tiempos y que evoca elevados y generosos impulsos.

En la misma línea, Tomás Borrás (1915) se felicita por encontrar «lo más español de la jornada» en las canciones cantadas por la intérprete de las *Epigramáticas*,

[7] «Las *Canciones epigramáticas* del maestro Vives, última creación de su imaginación tan fértil, y cuya novedad de género nos atraía en gran manera» Salazar, 1915.

[8] «Los directores de la política española no han tenido casi nunca noción exacta de los valores espirituales de la Nación. Solamente así se comprende el abandono en que están las obras de los grandes polifonistas, (...) el desdén nunca desmentido y jamás interrumpido hacia nuestras zarzuelas, el abandono en que están muchos monumentos de arquitectura nacional, la cantidad de admirables edificios y pequeños templos ruinosos que hay, el sinnúmero de altares, estatuas y frescos que están llegando a su total ruina» Vives, 1917: 5.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Amalia Isaura, y Rogelio Villar (1915), autor vinculado al pensamiento del 98, a la pregunta retórica de si quieren oír música española, se contesta: «vayan a oír las admirables *Canciones Epigramáticas* de Vives, saturadas de sabor de la época».

Al igual que ocurre en otras *Epigramáticas,* en esta canción Vives utiliza elementos arcaicos musicales que remiten al patrimonio musical. En el caso de «Madre, la mi madre», podrían haberse tomado de la versión musical de la obra desde el *Parnaso* de Pedro Ruimonte o del propio Cancionero de Turín, como muestra la existencia de varios elementos en común en el estribillo de Vives que remiten directamente a la melodía subyacente en las obras polifónicas: la direccionalidad melódica, el ritmo ternario pese a los cambios de acento, y la frase musical, que se construye desde los mismos grados. Además, ambas versiones utilizan motivos similares, como la repetición en figuras iguales sobre una misma nota y texto, pero sobre todo el elemento motívico generador de la obra musical de Vives proviene del 'contorno melódico' (siguiendo el concepto de Olivier Messiaen) de la original: un motivo descendente de cuatro notas al final de la frase. Éste se convierte en un motivo *ostinato* (que en el estribillo deviene en *basso ostinato*), recurso arcaico que funciona como símbolo de música 'antigua'.

El compositor utiliza estas referencias históricas dentro de un estilo musical posromántico –que es su marca estilística– ya que su idea de tradición musical incluye el patrimonio histórico sin desdeñar la tradición zarzuelística del siglo XIX y el lenguaje romántico[9]. Este discurso marcará una diferencia fundamental con los otros dos compositores, quienes rechazarán la zarzuela y el patrimonio musical romántico y posromántico del siglo XIX español.

El concepto de tradición está ligado al discurso de la denominada Generación del '98. Vives es un compositor comprometido y preocupado por el 'problema de España' tras el Desastre del 98, tal como muestran sus ensayos y artículos, entrevistas y conferencias jalonadas de comentarios sobre literatura y política, un aspecto del compositor sólo recientemente estudiado en trabajos académicos[10] a pesar de tratarse de una figura musical de primer orden en la historia de la música española. Posiblemente se deba a que Vives es principalmente un compositor de zarzuela, género sistemáticamente denostado desde las primeras décadas del siglo XX por una parte importante de la intelectualidad musical, y, en particular, por el ideólogo de la Generación del 27, Adolfo Salazar. En consecuencia, se ha dejado de lado la vertiente intelectual de Vives, a pesar de que tomó partido en las candentes cuestiones musicales y culturales de su tiempo.

El escritor Azorín (1967: 122) lo había definido como «nuestro músico», integrándolo en su concepto de generación artística, y el propio Vives (1913) se considera parte de esta generación literaria cuando señala, a propósito de Granados:

---

[9] El uso de elementos históricos formaba parte del entorno musical y cultural de las primeras décadas del siglo XX: otros compositores, como el compositor y musicólogo Julio Gómez, amigo personal de Vives, proponía la recuperación del pasado musical español y, además, la inclusión de referencias históricas poéticas y musicales en la obra contemporánea, como la tonadilla escénica del siglo XVIII, las Cantigas de Alfonso X el Sabio, el romancero o textos del Siglo de Oro.

[10] Véase también el trabajo de máster de Irene Guadamuro (2012) en el que se aborda el pensamiento estético de Vives a propósito de la zarzuela grande.

ISSN: 1594-378X

> Desde hace mucho tiempo tengo el propósito de escribir un comentario sobre los músicos contemporáneos españoles, en el que Granados debe ocupar uno de los primeros lugares. No lo he hecho ya porque precisa antes una revisión de valores artísticos como la que han hecho los literatos de nuestra generación.

Este compositor tiene varios elementos en común con los intelectuales del 98, y en particular con el citado Martínez Ruiz. La afinidad con su pensamiento se hace transparente en la crítica que Vives (1916) hace al *Don Quijote* de Richard Strauss en la que hace una comprensión 'psicológica' del Quijote, en una línea similar a la de Azorín, vinculada a la idea del *eterno retorno* de Nietzsche y a la esencia o raza española[11].

Otro de los elementos comunes es la preocupación por los clásicos 'olvidados' durante las primeras décadas del siglo XX. Así, Azorín sugirió la revalorización de obras del pasado, algunas desdeñadas (como ciertas *Novelas ejemplares*) y atrajo al público a los clásicos. En paralelo, Vives es uno de los pocos autores, y uno de los primeros, en realizar obras de teatro lírico basadas en comedias del Siglo de Oro[12] en el siglo XX, lo que demuestra su interés por unir música y literatura clásica.

En definitiva, Vives colabora en la creación de una mitología que define la personalidad española. Las *Epigramáticas,* y, en concreto, la canción que nos ocupa, son otro ejemplo de la utilización de estas fuentes como símbolo cultural y nacional en el discurso noventayochista. En esta canción Vives no ofrece a Cervantes como mito, sino que desde las *Ejemplares* escoge una obra que funciona como símbolo de la tradición literaria española, muy cercana a la musical, en su llamamiento a la tradición como símbolo de españolidad.

«MADRE, LA MI MADRE», DE ADOLFO SALAZAR (1948)

Adolfo Salazar Palacios (Madrid, 1890- México, 1958) pertenece, según Enrique Franco (1986), a la Generación musical del 14. Fue uno de los críticos más influyentes del primer tercio del siglo XX en España, labor que realizó fundamentalmente a través del periódico *El Sol* donde escribió más de 3 000 artículos en casi ocho años (1923-1930), además de colaborar en otras publicaciones de prensa, tanto general como especializada. Adolfo Salazar ha sido una referencia ineludible para la música española, puesto que dejó un amplísimo legado histórico y estético también en trabajos monográficos de referencia, como *La música contemporánea en España* (Madrid, La Nave, 1929), *La música actual en Europa y sus problemas* (Madrid,

[11] En el mismo artículo describe al personaje como símbolo nacional, en la línea del pensamiento contemporáneo que había convertido al Quijote en icono cultural y en un símbolo regenerador.

[12] Puso en música obras de Lope de Vega *(Doña Francisquita* y *La villana),* Francisco de Rojas Zorrilla (Don *Lucas del Cigarral)* y Guillén de Castro *(Talismán),* precisamente cuatro de sus obras más ambiciosas.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Yagües,1935), *Música y músicos de hoy* (Madrid, Mundo Latino, 1928) o *La música en la sociedad europea* Vol. 1-5 (México, Colegio de México, 1939-1946).

Salazar fue también compositor, aunque su labor más importante la llevó a cabo en el ámbito musicológico, sobre todo a través de la función desempeñada como ideólogo de la Generación musical del 27 en Madrid. Fue, en definitiva, un personaje determinante para la historia de la música española. Aunque comenzó a ser estudiado en el entorno académico por el profesor Emilio Casares, las investigaciones más recientes provienen de los resultados del Seminario Internacional realizado en la Universidad Complutense en torno al cincuentenario de la muerte del musicólogo *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Nagore *et al.*, 2009).

Salazar estuvo implicado políticamente en el proyecto de la II República, en la que participó directamente como secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros líricos, institución dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que debía regular las múltiples manifestaciones de la vida musical española (coros, orquestas, teatros de ópera, enseñanza...), y que, en definitiva, trataba de dar impulso y proyección a la música en el país. Su filiación a la República le hizo exiliarse en 1937 tras el estallido de la Guerra Civil e instalarse en México hasta su muerte (1958). Desde allí se dedicó fundamentalmente a la investigación, y aparentemente apenas mantuvo relación con el mundo cultural español[13].

En México fundó el grupo Nueva Música, formado por cuatro mexicanos (Carlos Chávez, Blas Galindo, José P. Moncayo y Luis Sandi) y tres españoles entre los que se cuentan Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay, además de él mismo. Este grupo conformó la editorial musical que continúa en la actualidad, Ediciones Mexicanas de Música, y que editará las *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes* para coro *a capella* a cuatro voces, donde se encuentra «Madre, la mi madre».

Posiblemente estas *Letrillas* fueran escritas junto con el resto de los integrantes del grupo Nueva Música con ocasión del IV centenario del nacimiento de Cervantes (1947). Como señala Piñero (2007), , enumerando las siete obras escritas por los siete integrantes para la ocasión, con este motivo se estrenó una serie de obras creadas a tal efecto. La autora cita a Luis Sandi con su obra *Quisiérate pedir, Nisida, cuenta*, también para coro *a capella; Homenaje a Cervantes,* de Moncayo, para dos oboes y cuerda; *Suite* para orquesta de Galindo; *Don Quijote de la Mancha*, música escénico-orquestal, de Chávez; la *Oda a Don Quijote* de Bal y Gay para pequeña orquesta; *Epitafio para la tumba de don Quijote*, de R. Halffter para coro *a capella,* y Salazar con las *Cuatro letrillas*, de las cuales dos pertenecen a textos de las *Novelas ejemplares:* «Madre, la mi madre» basada en el fragmento de *El celoso extremeño*, y la seguidilla «Por un sevillano», de *Rinconete y Cortadillo*[14].

Salazar toma como base sus propios estudios sobre música y Cervantes para la composición de estas obras. Según escribe Salazar en la carta 563 dirigida a

[13] Según Consuelo Carredano (2008) en la introducción a su epistolario de Adolfo Salazar , no hubo apenas contactos epistolares con la cultura en España.

[14] El ejemplar de las *Cuatro letrillas* conservado en la Fundación Juan MArch fue dedicado a Rodolfo Halffter, con la nota «Todo llega», en 1949.

ISSN: 1594-378X

Luis A. Santullano del epistolario recopilado por Carredano (2008: 685-686), el musicólogo ofreció una conferencia en la Universidad de Harvard sobre la música en tiempos de Cervantes el día 14 de noviembre de 1947 y con casi total seguridad, estas charlas fueron el origen de los dos artículos publicados en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Colegio de México, 1948), con el título «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes»[15].

Las cuatro canciones son ejemplos incluidos en estos dos trabajos. «Los comendadores», que incluye el texto del «Cantar de Gómez Arias» añadido en el entremés *El viejo celoso,* está escrito sobre la endecha «Los comendadores de Calatrava», y está citado en el subapartado «La música en las comedias y en los entremeses» del primer artículo (1948: 42)[16]; «Arrojástes el agua, la niña», *canticio* perteneciente a la Jornada II de *La Casa de los Celos* se explica en el subapartado «La música pastoril» (1948: 35). «Madre, la mi madre», se utiliza como ejemplo de letrilla en el subapartado del artículo «La música en las *Novelas ejemplares*» (1948: 49), igual que «Por un sevillano» es un ejemplo de seguidilla en la misma sección (1948: 42).

A través de su postulado estético y el ejemplo de sus propias obras, Salazar pretendía la unión de la vanguardia con la tradición. En su breve catálogo, el ideólogo incluye varias obras que remiten al patrimonio español anterior al siglo XIX, como *Cuatro canciones sobre textos de poetas españoles de los siglos XVI y XVII* (1927), *Romancillo* (1927), *Zarabanda* (1927) o *Tres danzas para combinación antigua* (s/d). El uso de la tradición parte de un parecido presupuesto estético a Vives como encarnación de la esencia nacional, pero Salazar sigue a Ortega y Gasset en un discurso que se desmarca del pensamiento esencialmente nacionalista de los autores de la generación del 98, aunque sin liquidar su herencia, según apunta Canavaggio (2006: 204). Así, Ortega pretende reubicar el mito de Don Quijote en el entorno cultural Occidental, superando el españolista. De forma análoga, Salazar, a través de su búsqueda del 'nacionalismo universalista' busca inscribir a la música española en la historia musical de universal. Asimismo, el musicólogo se suma a la estética orteguiana deshumanizadora del arte, plenamente antirromántica, lo que tendrá repercusión en el estilo y lenguaje escogido para la representación musical, que será *neoclásico.*

El ideal salazariano de 'Nueva Música' se basa en alcanzar la pureza y la depuración del lenguaje y la forma, lo que lleva consigo una gran simplificación de los elementos musicales, que tiene su modelo en la música del Clasicismo y de los siglos anteriores. Solo acepta el patrimonio histórico español hasta el siglo XVIII, rechazando el estilo romántico y posromántico. Este patrimonio musical histórico 'válido' es una herencia del discurso nacionalista de Felipe Pedrell, considerado el 'padre' del nacionalismo español, quien había rechazado la música italianizante romántica española por considerar que alejaba a la música de su 'esencia' nacional.

---

[15] Los dos artículos fueron publicados como un capítulo único en su monográfico *La música en Cervantes y otros ensayos* (Madrid, 1961)

[16] Tal como señala Salazar en dicho artículo, el *cantar viejo* de los Comendadores de Calatrava es recogido y armonizado para voz y piano por Lázaro Núñez-Robres en *La música del pueblo*, (Madrid, 1869) quien lo considera un «Romance tradicional» (pp. 66-67).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Salazar recoge este discurso y genera el suyo propio, convirtiéndolo en el lugar común de la historiografía española durante décadas (Carreras, 2006).

El musicólogo valora el patrimonio histórico como fuente de renovación del lenguaje musical. En caso de que no se hiciese con este objetivo, su uso daría lugar a lo que él denomina un 'pastiche', término que posiblemente podría aplicarse a las *Epigramáticas* de Vives en los años 20, aunque no en la fecha de su estreno (véase la crítica de Salazar a las *Epigramáticas* citada más arriba). Con esta postura el musicólogo sitúa a España en la vanguardia musical internacional en los años 20, que en la composición musical tiene su expresión en las obras de Manuel de Falla (*Retablo de Maese Pedro* (1923) y *Concierto para clave y cuatro instrumentos* (1926) y de su protegido Ernesto Halffter, con sus obras de resonancias clásicas, como su *Sinfonietta* (1925) o su ballet *Sonatina* (1928), basado este último en el poema anónimo de Rubén Darío.

La dicotomía entre vanguardia y tradición la desarrolla en su artículo a propósito del *Concierto* de Falla (Salazar, 1927), en que defiende su concepto de tradición ligada a los clásicos –de ahí el término 'clasicismo' que incluye los siglos XVII y XVIII.

Algunas características estilísticas pueden identificarse con las encontradas sobre la partitura de «Madre, la mi madre». En primer lugar, el hecho de que escoja una obra breve *a capella* retrotrae al oyente a prácticas renacentistas, el momento en que Juan del Encina, o, más tardíamente, Tomás Luis de Victoria o el propio Pedro Ruimonte realizan sus composiciones polifónicas. Las obras vocales a varias voces y sin acompañamiento instrumental fueron infrecuentes durante el Romanticismo y primeras décadas del siglo XX, pero son representativas del Renacimiento musical español. Asimismo, esta obra cumple parte de los preceptos estilísticos que él mismo definió. En su caso no usa el patrimonio musical remitiéndose a las fuentes musicales, sino que realiza una relectura del texto con las características de sencillez y perfección formal ligada al uso del estribillo de la letrilla y su correspondencia con la tonalidad, con pequeñas licencias tonales sin trascendencia, que tienen su correspondencia en el estilo neoclásico que, a finales de la década de los 40, empezaba a estar pasada de moda, pero que expresa sus valores estéticos[17]. Se trata, en definitiva, de una obra de relativo interés musical, aunque sugestiva en cuanto que reveladora de su personalidad y pensamiento.

El uso de textos de Cervantes en Salazar no es fácilmente comprensible desde el punto de vista estético en la medida en que su referente ideológico, Ortega, está más centrado en la significación simbólica del Quijote que en la del propio escritor. En cualquier caso, Salazar contribuye a la revalorización de Cervantes como fuente de conocimiento musicológico del Renacimiento a través del estudio de las referencias musicales existentes en sus obras. Por otro lado, también alude a la recuperación y puesta en valor del patrimonio histórico español ensalzando los valores nacionales a través de Cervantes desde su exilio, en un entorno americano que se convirtió, en definitiva, en el 'continente' de su 'nacionalismo internacional'.

[17] Por el momento se desconoce si se llegó a estrenar, por lo que no se ha podido realizar un análisis de la recepción.

ISSN: 1594-378X

«MADRE, LA MI MADRE», DE MATILDE SALVADOR (1948)

La compositora Matilde Salvador Segarra (Castellón, 1918 - Valencia, 2007) vinculó gran parte de su catálogo a su región natal, inspirándose en gran medida en fuentes populares, al igual que su marido, el compositor Vicente Asencio (Valencia, 1908-1979), con quien escribió múltiples obras en colaboración.

Gran parte de su obra es para repertorio coral, aunque escribió también ballets y música incidental, pero el grueso de su catálogo es la canción para voz y piano. En su repertorio utiliza textos de autores de variado origen, desde castellanos, como los antiguos trovadores sefarditas, pasando por Lope de Vega, Cervantes, García Lorca, Juan R. Jiménez, y autores de corte regionalista valenciano.

Apenas existen estudios académicos específicos sobre esta compositora. Salvador Seguí (2000) realizó un catálogo de su obra, y en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* su entrada fue realizada por Emilio Casares (2002a). Se añade, además, las *Converses amb una compositora apassionada* que publicó Rosa Solbes en 2007 a propósito de sus conversaciones con la autora[18]. Actualmente no hay más trabajos que hayan tratado con algún detenimiento su obra o personalidad artística, por lo que apenas se conoce su discurso estético, aunque sí sus preferencias y gustos musicales.

Por estas razones, no se trabajará desde el pensamiento de la autora, sino desde el contexto musical de la España de posguerra, momento en que compone su «Madre, la mi madre». A esto se unirá el estudio del entorno político-cultural del primer franquismo, que posiblemente condicionara la elección del texto. Asimismo, al igual que ocurre con la obra de Salazar, no existe la opción de analizar el proceso de recepción de la obra aunque, en este caso, se debe a que se trata de un borrador inconcluso y, en consecuencia, no se llegó a estrenar.

Este borrador manuscrito está ubicado en el Legado de la compositora sito en el Instituto Valenciano de la Música (en adelante, IVM). Según el catálogo realizado por Roger Tinnell (2001), se trata de una canción que pertenece al ciclo *Doce canciones* escrito entre los años 1948-1960. Sin embargo, no hay referencias de tal ciclo de canciones en la voz del *Diccionario* ni aparece en el catálogo de Salvador Seguí, ni siquiera en el del propio IVM. Esta obra tampoco pertenece a las más conocidas *Cervantinas*, para voz y piano, que son de fecha posterior (1975)[19]. Por otro lado, no se trata de una canción, sino de una obra para voz y, posiblemente, conjunto instrumental, aunque no se puede señalar para qué agrupación concreta estaría escrita.

---

[18] Una interesante fuente es la tesis doctoral de José Pascual Hernández Farinós (2010), quien trata algo de la obra de Matilde Salvador a través de su marido, Vicente Asencio, como integrante de Grupo objeto de su estudio. En él realiza un repaso de sus querencias estilísticas, como la música francesa o los nacionalistas rusos del grupo de los Cinco, así como su valencianía.

[19] Las *Cervantinas* las conforman las siguientes canciones: *Ronda de San Juan, Marinero soy de amor, La inútil guarda, Un soneto, El papel morisco, Villancico Trastocado, Canto a los ojos, Loa a Valencia, La puerta florida* y *Cantarcillo burlesco*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El manuscrito, según el catálogo del Instituto, configura una obra dentro de los *Entremeses,* es decir, música incidental, con fecha del 21 de noviembre de1947, año del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, lo que hace pensar en una obra inspirada por esta causa. Aún más, el año de composición plantea la posibilidad de que Salvador escribiese esta obra pensando en el concurso musical convocado por el Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes en España, que acabaría ganando quien ha sido considerado el compositor del régimen, Joaquín Rodrigo, con su poema sinfónico *Ausencias de Dulcinea,* en 1948. Sin embargo, «Madre, la mi madre» no pudo tomar parte del concurso porque no utiliza los textos propuestos por el Patronato (Martín Colinet, 2007). Sin embargo, no es descabellado pensar que la compositora abordase su composición, entre otras razones, porque fuese más sencillo conseguir su estreno dentro de un contexto político-cultural en España que celebró y se apropió de Cervantes para su discurso falangista[20].

Durante el primer franquismo el 'regreso a la tradición' era uno de los valores primordiales y, a pesar de que no existió un discurso oficial desde el punto de vista musical[21], uno de los puntos fundamentales, común a las diferentes manifestaciones artísticas, era el uso de elementos del patrimonio histórico.

Ángel Llorente (1995) hace una clasificación del arte en referencia a la arquitectura que podría ser válida para las expresiones musicales, en relación a la tradición desde el punto de vista histórico, ya sea neoclásico o casticista[22]. En su trabajo, Llorente menciona a la arquitectura como símbolo franquista y describe dos vertientes artísticas: la neoclásica, con el modelo de El Escorial -que remite al pasado imperial- como máximo exponente, y la casticista, que, si bien quiere referirse a la arquitectura folclórica, se entiende más bien como una vuelta a la tradición, a las fuentes esenciales de una 'verdadera España', que es la precapitalista, anterior al siglo XIX. Es un casticismo que puede entenderse desde un punto de vista histórico y que puede trasladarse al ámbito musical, aunque este tema no se trata en este artículo.

Sin embargo, sí se puede enlazar con la vertiente neoclásica el uso del estilo característico del neoclasicismo de vanguardia que llevaron a cabo los compositores de la Generación del 27, y que tuvo continuidad durante el primer franquismo, según Tomás Marco (1989), en lo que se ha venido denominando como neoclasicismo nacionalista. La composición española en estos primeros años del franquismo fue continuista, y por tanto, antivanguardista en los años 40. El discurso falangista enlaza fuertemente con esta manifestación musical, e incluso llega a apropiarse de la figura de Manuel de Falla, quien era un devoto católico y además compositor de música de cualidades *neoclásicas* (Suárez-Pajares, 2010).

---

[20] La mayor parte de la producción de Rodrigo está basada en obras literarias y musicales del Siglo de Oro, y según Melody Dale (2010) se ha dado poca importancia a esta característica.

[21] Según Gemma Pérez Zalduondo (2001) sí se especificó para las manifestaciones folklóricas (entendidas como esencia del pueblo, depositario de sus rasgos esenciales) y los cantos religiosos.

[22] Según este autor, el Escorial, paradigma de la nueva arquitectura franquista por su pureza de líneas octogonal (de pureza formal, se podría añadir) incluye las características de virilidad, ascetismo y voluntad de orden de la Falange.

ISSN: 1594-378X

Por otro lado, tal como señala Pérez, el modelo musical histórico que funcionó como ideal de música nacional fue la música de los polifonistas, compositores que trabajaron en los tiempos gloriosos del Imperio español, algunos coetáneos de Cervantes.

No existen trabajos en el ámbito de la filología hispánica que traten de forma específica la recepción de Cervantes en el primer franquismo, pero a través de este estudio se puede entrever que la figura del escritor funcionó en el discurso del poder como símbolo del régimen. Así, la ocasión del IV Centenario del nacimiento del escritor fue bien aprovechada por el poder político, que se apropió de Cervantes y, con esta excusa, sacó a relucir su simbología fascista.

Es un ejemplo ineludible el que se narra en un artículo de la *Hoja del lunes* dedicado a la asamblea cervantina que tiene lugar por dicho Centenario, en el que se hace una descripción de los actos simbólicos que llevan a cabo[23]. En primer lugar, la asamblea acude a El Escorial, emblema arquitectónico del franquismo. Allí visita la tumba de Don Juan de Austria, hermano de Felipe II, impulsor de la construcción del edificio. Don Juan, que derrotó a los turcos en la batalla de Lepanto (en la que participó Cervantes), también ofrece un símbolo del triunfo católico, además de Imperial. El edificio, el Imperio, la religión católica, todos ellos son representaciones del pensamiento del poder, catalizados a través de la figura de Cervantes. Para completar la festividad, se añaden unas 'Festividades teatrales' entre las que se cuenta como punto central de interés la interpretación de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla[24], en colaboración con la Orquesta Nacional.

Matilde Salvador, además de su propia formación y gusto estético y estilístico, tendría en cuenta estas circunstancias al pensar en poner en música a Cervantes, un autor que aparentemente tiene en el Centenario toda la atención del gobierno fascista.

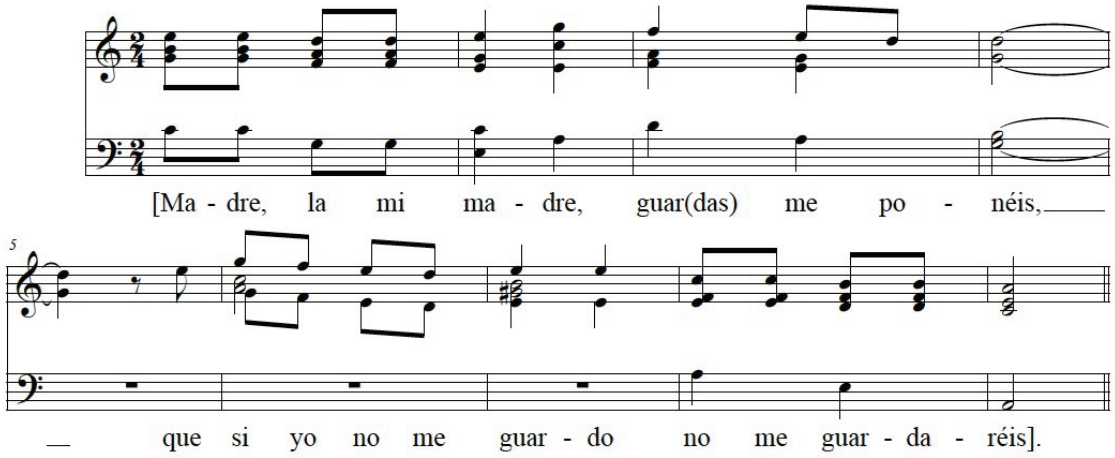
A pesar de que la compositora no se sintiese vinculada a ninguna escuela, Hernández Farinós describe su estilo musical ligado al impresionismo y nacionalismo y subraya su respeto por la expresión del texto dentro de una línea sobria tonal de resonancias populares. Las características de sobriedad, y el lenguaje conservador, acorde con el régimen, se encuentran en su «Madre, la mi madre», así como el cuidado en la perfección formal. Esta autora se encuadra en lo que Marco ha denominado neoclasicismo nacionalista, en cuanto que utiliza elementos del neoclasicismo (al igual que Salazar) y de la tradición literaria, aunque, en este caso, no incluye la musical. Esto da lugar a un continuismo estilístico con las líneas compositivas anteriores, como se ha señalado más arriba. Ofrecemos un fragmento de la obra que correspondería al estribillo[25] dado que no puede consultarse más que en manuscrito.

[23] "La asamblea cervantina, en el Escorial". *Hoja del lunes,* 6 de octubre de 1947.

[24] "El IV Centenario del nacimiento de Cervantes se celebrará en Madrid, El Escorial y Alcalá, del 2 al 9 del próximo octubre". *Guadalajara,* 24 de septiembre de 1947.

[25] Se ha añadido el texto de la letrilla sobre la parte musical que corresponde, aunque no está escrito en la partitura original.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X



Transcripción de un fragmento de «Madre, la mi madre» de Matilde Salvador

CONCLUSIONES

El uso musical del texto «Madre, la mi madre» ejemplifica y define tres situaciones histórico-culturales, políticas, e incluso geográficas, bien diferenciadas. A pesar de ello, en los tres casos se alude a la esencia nacional que reside en elementos del patrimonio cultural español, en un discurso heredero del pensamiento romántico. En esta línea, el personaje de Don Quijote sufrirá en el siglo XX un proceso de mitificación como encarnación del *alma española*, pero su creador, Cervantes, no recibirá tanta atención, al menos por parte de los intelectuales de las primeras décadas del siglo, tanto los vinculados a la Generación del 98 como Ortega y Gasset. No obstante, parece que Cervantes forma parte del proceso de recuperación del legado cultural español que formará una simbología nacional sostenedora de los afanes regeneracionistas del cambio de siglo, y, unos años tarde, la voluntad de universalización.

Amadeo Vives representa un discurso ideológico ligado al regeneracionismo y a la intelectualidad del 98. En su estética y estilo compositivo acoge toda expresión musical española histórica, incluida la del siglo XIX de la que él mismo es continuador, como muestra su versión de la letrilla. El elemento romántico será rechazado, en primer lugar, por Adolfo Salazar, y, más tarde, por la compositora Matilde Salvador, quien continúa los presupuestos estéticos y estilísticos de la generación anterior, al igual que otros compositores contemporáneos en la España de posguerra.

El caso de Salazar y Salvador es especialmente interesante en la medida en que presentan obras homónimas con muchos puntos en común. Ambos utilizan el IV Centenario del nacimiento de Cervantes como impulso creador para la obra sobre texto de *El celoso extremeño* y utilizan un lenguaje y estilo musical similar, de misma raíz estética. Inguno de los dos utiliza la fuente musical, a pesar de que es probable de que la conocieran, al contrario de lo que hizo Vives. Salazar a través de «Madre, la mi madre» ofrece un discurso ligado a su ideal de nacionalismo universalista mantenido en el extranjero, además de representar políticamente valores

ISSN: 1594-378X

republicanos. En el caso de Salvador no conocemos su ideario político –que podría ser opuesto al régimen franquista–, pero sí sabemos que su «Madre, la mi madre» está enmarcada en un contexto en el que Cervantes es utilizado para ensalzar símbolos y valores falangistas. El caso de estos dos compositores es especialmente significativo en cuanto que dos obras similares en estilo y pensamiento estético encarnan ideologías de orden político contrapuesto.

Bibliografía

AZORÍN (1967) *Madrid*, Buenos Aires, Losada.

BERTINI, Giovanni Maria (1946) *Poesie spagnole del Seicento*, Turín, Chiantore.

BORRÁS, Tomás (1915) «La semana teatral», *La Ilustración Española y Americana,* 22-XI-1915.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1883) *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta.

CANAVAGGIO, Jean (1990) «"Madre, la mi madre". Textes et contextes», *Bulletin Hispanique*, 92-1, pp. 111-123.

----- (2006) *Don Quijote*. *Del libro al mito*, Madrid, Espasa Calpe.

CARREDANO, Consuelo (2008) *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958,* Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

CARRERAS, Juan José (2001) «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore musicale,* 8, pp. 121-169

CASARES, Emilio (1984) «Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación del 27» *Cuadernos de Música* (Madrid).

----- (1992) «Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española», *Cuadernos de Música* (Madrid).

----- (2002) «Salazar, Adolfo», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 9, Madrid, ICCMU, pp. 577-584.

----- (2002a) «Salvador Segarra, Matilde», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana...,* vol. 9, Madrid, ICCMU, p. 626.

DALE, Melody (2010) *Intertextuality in the Works of Joaquín Rodrigo and the Spanish Modernists.* University of Tenessee at Chattanooga, https://www.utc.edu/Administration/DepartmentalHonors/DaleMelody.pdf (último acceso, 25 de abril de 2013)

FRANCO, Enrique (1986) «Generaciones musicales españolas», *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. *1915/1939*, Madrid, INAEM, pp. 35-37.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

FRENK, Margit (2003) *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, México, UNAM.

GUADAMURO, Irene (2012) *La zarzuela grande en Amadeo Vives. Estudio de «La villana»*, Trabajo de fin de máster, Universidad de Oviedo.

HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2010) *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes*, Tesis doctoral, U. de Valencia, 2010 https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=21522 (último acceso, 25 de abril de 2013).

LLORENTE, Ángel (1995) *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

MARCO, Tomás (1989) *Historia de la música española del siglo XX*. Vol. 6. Madrid, Alianza, 1989.

NAGORE, María, Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, y Elena TORRES, Coords. (2009) *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009.

MARTÍN COLINET, María Consuelo (2007) «Joaquín Rodrigo en el IV Centenario del nacimiento de Cervantes» en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 415-428.

NOMMICK, Ivan (2005) «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, 28.1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio, 2005), pp. 792-807.

OGAS, Julio (2010) «El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura» en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso, coord., Madrid, ICCMU, pp. 233-252.

PERANDONES, Miriam (en prensa) «Amadeo Vives y el *espíritu del 98*: dos *Canciones epigramáticas* (1915) escritas sobre las *Novelas ejemplares* (1613)», III Congreso Internacional *Cervantes y el* Quijote *en la Música. Mito y representación en la cultura europea.* En prensa.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2001) «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1939-1951)» en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936 - 1956*) Actas del Congreso, I. Henares, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo, eds., Granada,; Universidad de Granada, Granada, vol. 2, pp. 83-104.

PIÑERO, Carmen Cecilia (2007) «*Palabras de Don Quijote* de Juan Orrego Salas» en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 253-270.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, ed. (1989) *El cancionero musical de Turín. Transcripción y estudio*, Madrid, Sociedad española de musicología.

ISSN: 1594-378X

QUEROL GAVALDÁ, Miguel (2005) *La música en la obra de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed. (1883) *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Alvarez y Cª, 1883.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1901) *El Loaysa de* El Celoso Extremeño. *Estudio Histórico-Literario*, Sevilla, Tip. F. de P. Díaz, 1901, pp. 255-256.

SALAZAR, Adolfo (1915) «Madrid musical. Crónica de una quincena», *Arte musical,* 31-X-1915, p. 4.

----- (1927) «El *Concierto* de Manuel de Falla. Idioma y estilo. -Clasicismo y modernidad», *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.

----- (1948) «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes» *Revista de Filología Hispánica*, II.1, pp. 21-56.

SEGUÍ, Salvador (2000) *Matilde Salvador. Catálogo de compositores,* Valencia Fundación Autor.

SOLBES, Rosa (2007) *Matilde Salvador: converses amb una compositora apassionada*. Valencia, Tàndem.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (2010) «Una cuestión de Estado: La repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto» en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso, coord., Madrid, ICCMU, pp. 169-186

TINNELL, Roger (2001) *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española (textos literarios en castellano, catalán, gallego, vasco),* Granada, Editorial Comares.

VILLAR, Rogelio (1915) «Teatro Español. Canciones epigramáticas de Vives», *El País,* 12-X1-1915.

VIVES, Amadeo (1913) *El heraldo de Madrid.*

----- (1916) «Don Quijote de Strauss», *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IV-1916.

----- (1917) «La música española y su prestigio», *Revista Musical Hispano-Americana,* 28-II-1917, p. 5.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega[1]

Maria Rosso
Università di Milano

Resumen
En este artículo se lleva a cabo un análisis contrastivo de cinco cuentecillos incluidos en el *Fabulario* de Sebastián Mey (1613) y elaborados también por Lope de Vega en su teatro. Se pretende evidenciar la diferencia de propósitos que inspira la reinterpretación de los dos contemporáneos y, al mismo tiempo, detectar la trayectoria hacia la que se había encaminado la fábula a principios del siglo XVII. Mey se sitúa en un punto periférico del sistema literario de su época, perpetuando un concepto de *imitatio* vinculado a la tradición recolectora y se distingue por sus estrategias didácticas, basadas en los principios del *movere* y *delectare*. Lope, en cambio, se sitúa en el centro del sistema literario como innovador y, por lo que atañe a la fábula, se deja atrás la antigua visión del mundo presentando el punto de vista insuficiente de los personajes-narradores: mientras revitaliza las viejas 'consejas', al mismo tiempo las corroe, poniendo en tela de juicio la validez universal de sus moralejas.

Riassunto
In questo articolo si analizzano contrastivamente cinque raccontini elaborati sia da Sebastián Mey nel suo *Fabulario* (1613), sia da Lope de Vega in alcune commedie. Ci si propone di mettere in luce le diverse finalità che ispirano la reinterpretazione dei due contemporanei, tracciando, allo stesso tempo, la traiettoria della favola all'inizio del XVII secolo. Mey, mantenendo un concetto di *imitatio* vincolato ad una tendenza conservatrice, si colloca in un punto periferico del sistema letterario della sua epoca e si distingue per le strategie didattiche basate sui principi del *movere* e *delectare*. Lope, invece, si colloca nel centro del sistema come innovatore e, per quanto riguarda la favola, si lascia alle spalle l'antica visione del mondo presentando il punto di vista insufficiente dei personaggi-narratori: mentre rivitalizza le vecchie storielle, contemporaneamente le corrode, mettendo in discussione la validità delle loro lezioni morali.

[1] Quiero expresar mi agradecimiento a Maria Grazia Profeti por su paciente y atenta lectura de estas páginas.

Recibido el 12/09/2013. Publicado el 13/09/2013

En 1613 la imprenta valenciana de Felipe Mey publica el *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*[2], redactado por un componente de la propia familia de impresores, Sebastián Mey[3], de quien no nos han llegado otras obras. En este librito reúne cincuenta y siete textos pertenecientes a la tradición esópica y también a otros subgéneros narrativos (facecias, cuentos jocosos o de tipo novelesco, refranes glosados), así que con razón Monti (1987: 133) destaca su heterogeneidad, aunque no debemos olvidar que la tendencia a incorporar materiales narrativos de varia procedencia es una práctica usual, ya visible en el *Ysopete ystoriado* de Hurus (Zaragoza, 1482)[4]. En el «Prólogo» Mey define claramente la finalidad educativa de su colección, dirigida esencialmente a un público infantil con el propósito de procurarle «el pasto y mantenimiento que ha de ser de mayor provecho para sustentar el alma». Sin más pretensiones, al parecer, que 'enseñar deleitando', el *Fabulario* estaba destinado a ocupar un lugar secundario en la literatura de la época, eclipsado por el ingenio más fecundo de otras obras contemporáneas (como las *Novelas ejemplares* de Cervantes, publicadas precisamente en el mismo año). En el siglo XX lo sacaron del olvido estudiosos como Buchanan (1906) y, sobre todo, Menéndez Pelayo, que elogió con entusiasmo las calidades de la prosa de Mey, llegando a afirmar «que nadie, entre los escasos cuentistas de aquella Edad, le supera en garbo y soltura narrativa» (1907: xcic).

En la misma época del *Fabulario*, la infatigable pluma de Lope de Vega revoluciona el teatro nacional y, como es bien sabido, los cuentecillos ocupan un lugar nada desdeñable en el fértil semillero que alimenta su inventiva. No es sorprendente que en la colección de Mey y en el *corpus* teatral de Lope se encuentren unas cuantas fábulas comunes: la coincidencia, desde luego, no implica necesariamente un diálogo directo, porque, como es sabido, la tradición esópica formaba parte de un amplio caudal alimentado por fuentes orales[5] y fuentes escritas. Desde finales del siglo XV, pasando por el XVI hasta llegar a principios del XVII, las imprentas europeas publicaron varias ediciones de la vida de Esopo con una doble finalidad didáctica que aunaba la formación moral, según el principio horaciano del *miscere utile dulci*, y el ejercicio de las lenguas clásicas y la retórica, según una práctica ya aconsejada por Quintiliano. Y el interés renacentista por la fábula dio impulso a recreaciones que tuvieron un buen éxito editorial, como las de los italianos Faerno (1563) y Verdizzotti (1570).

Así pues, allá por 1613, la fábula, de manera análoga al romancero, vivía en variantes, abierta a las aportaciones de los intérpretes y flexible a los cambios del sistema de valores. Lope y Mey se acercaron a la tradición con espíritu muy diferente: frente a la reescritura más convencional del segundo, el primero maneja libremente las viejas 'consejas' según sus exigencias dramáticas y, en el contexto

[2] En la portada no se indica el año, pero la aprobación está fechada a 20 de enero de 1613. El *Fabulario* fue reeditado por Menéndez y Pelayo, 1915: 124-148. Más recientemente se han publicado dos ediciones facsímiles (Bravo Villasante, 1975 y Mey, 2005).

[3] Sobre Felipe Mey y las relaciones familiares de Sebastián, véase Alcina Rovira, 2005: 245-255; Copello, 2002: 158-60.

[4] Cfr. Cotarelo, 1929; Navarro, 1990; Lacarra, 2004-5 y 2009.

[5] Al respecto, siguen siendo imprescindibles los estudios de Chevalier.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de las comedias, introduce significativas alteraciones, sobre todo sustituyendo el «propósito moral de carácter universal por otro meramente satírico o cómico» (Hernández Valcárcel, 1992: 69). Bajo este aspecto, un análisis contrastivo puede ofrecer datos de interés, porque en la manifestación del carácter peculiar de los dos contemporáneos –que cultivaron géneros distintos con actitudes e intenciones diferentes– se refleja la encrucijada de una época en la que el instinto conservador de la tradición se enfrenta con una nueva visión del mundo, destinada a triunfar corroyendo lo antiguo con sutiles artimañas irónicas. En estas páginas, voy a analizar algún ejemplo concreto, focalizándome en la trayectoria de cinco cuentecillos.

1. En el primer acto de *Los embustes de Fabia*[6], hallamos la conocidísima fábula esópica de "la raposa y las uvas", que a lo largo de su transmisión, aun manteniendo constante la situación narrativa básica, había originado moralejas variables como reflejo de sistemas de valores contrastantes. Y así, frente a la difundida versión que propone como modelo la actitud prudente de quien no se obstina en hazañas imposibles (a)[7], otra vertiente, encabezada por Fedro, en cambio, denuncia la hipocresía de los que no saben admitir la derrota (b)[8]; y una alternativa entre estos dos extremos estriba en la actitud neutral del fabulista que, presentándose como simple observador, se abstiene de todo juicio valorativo o exhortativo y se limita a destacar un tipo de conducta habitual (c)[9].

Mey (nº 9, 2005: 23) elige un término medio y, en el dístico que sintetiza la moraleja del cuento, elude la responsabilidad valorativa con un genérico «dicen que…», o sea, asume la función de simple relator de la palabra ajena al difundir la opinión generalizada que considera 'cordura' el disimulo: «Quando algo no podemos alcançar, / cordura dizen ques disimular».

En la comedia de Lope, la moraleja de "la raposa y las uvas" depende del punto de vista del personaje-narrador y su función está condicionada por varios factores del contexto, en primer lugar el punto de inserción en la obra. De hecho, significativamente está situada al comienzo, en la escena II, cuando el espectador puede basarse tan sólo en los indicios proporcionados por el título y en pocos detalles más, pero todavía no conoce los atributos de los personajes que están actuando, ni de qué manera se realizarán los anunciados 'embustes'. Hemos asistido a una escena entre criados, animada por los celos de Camila y la graciosa galantería de Fabricio, que a continuación entrega un misterioso 'papel' de Vitelio en espera

[6] La comedia se publicó en la *Parte XXV* (Vega, 1647: 509-556). Morley y Bruerton (1968: 242) la sitúan entre las de «intervalo impreciso», aunque suponen Lope debió de componerla antes de 1596, probablemente entre 1588 y 1595. Para un catálogo de las *Partes* de las comedias, sus reediciones y localización, véase Profeti, 1988: 172-207.

[7] Por ejemplo, «Fabula significat quod prudentis est fingere se ea nolle, quae consequi non posse cognoscit» (Aretino, en Esopo 1536: 182), o «Significa esta fábula que es prudencia y sabiduría dissimular y mostrar que no ha gana ni quiere algunas cosas el que las dessea en la verdad, quando él conoce que no las podría alcançar» (Esopo, 1607: 165).

[8] «Qui, facere quae non possunt, verbis elevant, / adscribere hoc debebunt exemplum sibi» (Fedro, 1598: 53), o, de modo más tajante, «Eos notat fabula, qui propter imbecillitatem aliqua re frustrati, illud mendacio conantur tergere» (Nevelet, 1610: 219).

[9] Esta es la modalidad que, por ejemplo, adopta Faerno (1564: 19; 2005: 72): «Consuevere homines, evento si qua sinistro / Vota cadunt, iis sese alienos velle videri».

ISSN: 1594-378X

de una respuesta. El ingreso de nuevos personajes presupone un cambio de clase social, pero se mantiene un nexo mediante un motivo común, los celos que atormentan al anciano senador Catulo, afligido por la infidelidad de su esposa Fabia, como descubriremos gradualmente. Éste se presenta con una actitud hostil hacia Camila y manifiesta su misoginia cuando, replicando a la criada, afirma:

¡Que te mande!
¡Oh Camila! ¿Pudo ser
que contra aquella esperanza
hicieses tanta mudanza?
Pudiste, como mujer,
como materia imperfeta
más presto dispuesta al mal,
que esta regla general
pocas o ninguna excepta. (Vega, 1918: 76)

A lo largo de un diálogo marcado por la actitud irreverente de la criada hacia el amo, Camila narra la «conseja» de la zorra, que en el contexto de la comedia tiene una función indicial, presentando alusivamente la situación y denunciando la debilidad de Catulo:

¿No has oído la conseja
que de la zorra se cuenta?
En dos parras[10] enramada,
vio sacudir de los vientos
los racimos y sarmientos
y las uvas sazonadas;
alcanzarlas pretendía;
pero fue gran desatino,
porque un alto, antiguo espino
en sus brazos las tenía,
y viendo que era imposible
dicen que dijo a la gente:
"De aquella fruta presente
os guardaréis lo posible,
que es aceda y venenosa,
y gran daño os puede hacer".
Como tú de la mujer
sabia, cuerda, honesta, hermosa,
que ya que la edad te doma
y de sus gustos excedes,
cuando comella no puedes,
quieres que nadie la coma.

Es evidente la aplicación de la enseñanza general de la fábula al caso particular, con las correspondencias 'uvas' = mujeres/Fabia y 'espino' = el obstáculo

[10] Corrijo la lección *jarras*, presente ya en la *princeps,* evidente error por *parras*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

representado por el rival amoroso, cuyo nombre, *Vitelio*, no casualmente deriva del latín *vitis*. Pero sobre todo es significativo que Lope elija maliciosamente la modalidad (b) de la moraleja, la que critica a los frustrados a causa de su 'imbecillitatem': se desenmascaran así, desde la perspectiva de Camila, las causas de la hipócrita misoginia de Catulo, marido cornudo que generaliza su situación de deshonra. La 'conseja', pues, se vincula a la acción por su valor alegórico informativo y algunos detalles peculiares en su elaboración, como la referencia a «dos parras» (duplicación del soporte de la vid, o sea, del tálamo erótico), en lugar del simple 'parral', tienen una evidente función indicial[11].

2. En otros casos las técnicas de manipulación de Lope producen un efecto corrosivo, como ocurre con "El álamo y la caña", que en Mey, en cambio, mantiene su plena función didáctica. Pero, ante todo, voy a recordar que durante el curso de la transmisión del cuentecillo se cambiaron los nombres de los árboles (*De calamo et oliva*, *De quercu et arundine* o *De ulmo et silere*), sin afectar a la sustancia del contenido, y tampoco la moraleja sufrió alteraciones tajantes, limitándose a matices diferenciales en la focalización, que puede poner el acento en las ventajas de la humildad (a)[12], o en las falsas apariencias de los arrogantes (b)[13], o bien valorar comparativamente los dos tipos de conducta (c)[14].

La fábula de Mey (nº 6, Mey, 2005: 64) presenta alguna analogía con la versión latina de Rinuccio Aretino, sobre todo al comienzo, donde la introducción «Tenía el álamo debate con la caña sobre quién era de mayores fuerças y más rezio para contrastar a los encuentros que se pudiesen ofrecer» parece reproducir «Quae nam esset fortior, durior et magis resistens, canna et oliva invicem contendebant» (Esopo, 1532: 163). Pero, frente a la narración sintética del texto latino, Mey amplifica algunos detalles, para destacar la jactancia del álamo –orgulloso «de sus raíces y tronco que no podrían dos hombres abarcarle»–, justificar la actitud de la caña –que «disimulaba, prestando paciencia, por no venir del todo malas»– y representar de manera más viva la lucha contra el viento. Estos pormenores, expresados en un registro familiar, actualizan eficazmente un mensaje dirigido a un público infantil y compendiado en una moraleja que aúna las modalidades (a) y (b), subrayando tanto los provechos de la humildad como el contraste de las dos conductas: «Más alcança el humilde con paciencia / que no el sobervio haciendo resistencia».

Lope inserta el cuentecillo en el acto III de *Los hidalgos del aldea*[15] para ejemplificar la oportunidad de no desafiar al poderoso, adaptándolo, desde luego, a la

---

[11] Como nota Antonucci (2011: 104, 106), «*Los embustes de Fabia* già dal titolo denuncia senza possibilità di equivoco la propria appartenenza al genere comico», aunque los «motivi tipici della commedia urbana» se mezclen con elementos característicos de la tragedia, sometidos a «un procedimento parodico».

[12] «El humilde permanece y el soberbio perece» (Esopo, 1520: 34r).

[13] «Declarat haec fabella non eos semper fortissimos esse, qui nulla etiam lasessiti iniuria, aliis insultant» (Aniano, según la versión de Barlando, en Esopo, 1536: 131).

[14] «Fabula significat eos qui tempori ac praestantioribus non resistunt, meliores esse iis qui cum potentioribus contendunt» (Esopo, 1518: 227).

[15] Publicada en la *Parte XII* (Vega, 1619: 118rº-140vº). Según Morley y Bruerton (1968: 287-288), la

ISSN: 1594-378X

situación particular de los personajes de la comedia; así pues, influye de manera determinante el contexto de una obra caracterizada por la parodia de los *topoi* y la crítica de los tipos sociales, encarnados en los rasgos negativos de personajes pertenecientes a los varios estratos. Dentro del contraste aldea/corte, ya desde el principio se destacan cómicamente los conflictos sociales en la disputa entre los dos alcaldes representantes de los hidalgos y de los labradores. Y a continuación el conde Albano revela su índole de noble ocioso: a pesar de ser «recién desposado» con Teodora, mujer discreta y digna de aprecio, antepone sus «antojos» al honor de los aldeanos y, para entretenerse, concibe el proyecto de seducir a la hermosa Finea, como confía a Roberto, caballero de su séquito. La intención del conde podría desencadenar en su confidente la dramática lucha interior originada por la lealtad debida al señor y los sentimientos que la misma dama ha suscitado en él, pero el conflicto aparece en tono menor, porque Roberto tiene una personalidad débil y carece de toda iniciativa, hasta tal punto que le toca a Finea declararle su amor. En suma, en el mundo mezquino o ridículo aquí representado, son las mujeres las que poseen mayor dignidad, revelando discreción, sentido práctico y conciencia del honor, y son ellas las que recibirán el premio final, como exige el principio de justicia poética.

En este contexto, resulta significativo que el narrador de la fábula sea don Blas, «un hidalgo ridículo que […] constituye ya todo un tipo de figurón […]. Estampa física que mueve a risa, pretensiones eruditas, habla incomprensible por sus alardes de pseudo-cultura…», como nota Serralta (2003: 829-30), y que el destinatario sea su hermano don Claros, soldado fanfarrón y lleno de soberbia. La actitud irreverente de éste provoca la ira del conde y el incidente ocasiona la narración del cuentecillo:

Escribe Isopo que había
hecho burla el roble fuerte
de la débil caña. Advierte
lo que a los dos pasó un día:
vino un viento, y el altivo
roble, fuerte, resistió
tanto, que el tronco sacó
de su cimiento nativo.
Pero la caña humillada
por encima le dejó
que pasase, y él pasó
sin que la ofendiese en nada.
Y ansí, cesando la guerra,
la caña se alzó como antes,
y el roble las arrogantes
ramas dejó por la tierra.
Creo que me has entendido.
Claros. ¡Necio! ¿Yo que vine a ser
roble al viento?

comedia es fechable entre 1606-15 (probablemente 1608 y 1611).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Blas. Su poder
te derribó resistido.
¿Cuál es de los dos el loco:
yo, que al señor respetando,
con él como y con él ando,
o tú, que en tenerle en poco
te cuesta pisar tus plumas? (Vega, 1928: 316)

Aunque la fábula parece lograr su finalidad pragmática moviendo al narratario (don Claros acabará por someterse al conde pidiéndole perdón), sin embargo los rasgos caracterizadores del narrador-figurón no le confieren ninguna validez frente al espectador. De hecho, la intención irónica del dramaturgo anula la lección moral y la intriga muestra que si es criticable la arrogancia del 'roble'-don Claros, no lo es menos la ciega y presumida sumisión de la 'caña'-don Blas, víctima del propio autoengaño. La moraleja tradicional del cuentecillo queda así completamente alterada por el desdoblamiento comunicativo típico del mensaje irónico, donde un narrador y un oyente incompetentes se contraponen a un emisor y un destinatario avisados[16], el autor y su público: en el punto de fricción entre el significado literal y el significado transliteral, Lope, mientras revitaliza la fábula, al mismo tiempo la corroe, demostrando su inaplicabilidad.

3. El primer texto del *Fabulario*, «El labrador indiscreto» (Mey, 2005: 1-4), es la fábula del *asinus vulgi*, difundida en la literatura medieval y en la tradición oral[17], que según la clasificación de Chevalier (1999: 139) forma parte de los 'cuentos jocosos'. Menéndez Pelayo (1907: C) supuso que la fuente de Mey podía ser el *Exemplo* II de *El Conde Lucanor*, y no debe descartarse completamente la hipótesis de una influencia, considerando una coincidencia léxica presente en los dísticos conclusivos[18]. Pero la situación narrativa es diferente, porque en el *Exemplo* de don Juan Manuel el padre va al mercado con el hijo y el asno sabiendo que se expondrán a los juicios de la gente y deliberadamente se sirve de esa experiencia para que el joven aprenda a actuar de manera recta y autónoma, sin dejarse influenciar por la inconstante opinión ajena. En cambio, el labrador del *Fabulario*, a causa de su falta de discreción, se convierte en víctima del dictamen de la gente, así que la prueba educativa se transforma en proceso de deterioro y se concluye con la pérdida del burro, como ocurre también en la *Facetia* C de Poggio Bracciolini (1995: 106-9), que es la fuente principal de Mey. De hecho, el diálogo intertextual se manifiesta en el calco de algunas expresiones que el autor español traduce fielmente (como, por ejemplo, «praecedente absque onere» > «un asno, el qual delante sí llevavan descargado»), aunque reinterpreta el original introduciendo el diálogo directo y añadiendo algunos detalles que profundizan la des-

[16] Adapto el esquema de Reyes, 1984: 162.
[17] Por lo que atañe a la tradición del cuentecillo, remito a Devoto, 1972: 361-4; Serés, en Manuel, 1994: 339-40; Bisanti, 1994: 37-50.
[18] «Por *dicho de las gentes*, / sol que non sea mal, / al pro tenet las mientes, / e non fagades ál» (Juan Manuel, 1994: 27); «Quien se sugeta a *dichos de las gentes*, / ha de caer en mil inconvenientes» (Mey, 2005: 4).

ISSN: 1594-378X

cripción de las reacciones emotivas del padre. Mey, de este modo, actualiza el relato y muestra el proceso psicológico del labrador que, desde una perspectiva insuficiente, pondera la validez de los juicios ajenos y pasa gradualmente de la sumisión inicial al desconcierto y al enojo, hasta la destructiva ira final.

La versión que ofrece Lope del cuentecillo, insertándolo en el acto II de *Con su pan se lo coma*[19], prescinde del análisis introspectivo del protagonista, pero no deja de amenizar el relato con la vivacidad del diálogo, como puede notarse en el siguiente ejemplo:

> Luego el viejo se bajó
> y subió el mozo; mas luego
> hubo quien dijo : «El anciano
> va a pie, y el mozo villano
> va caballero. ¡Oh mal fuego!» (Vega, 1917: 320)

La fábula está desvinculada de la acción principal de la obra y forma parte de un episodio accesorio, en que Belardo, encargado de componer una comedia amorosa, expresa sus dudas con respecto a la posibilidad de contentar a todo el público, a causa de la variedad de los gustos:

> Yo no sé cómo ha de ser,
> que me sucede, señor,
> como al otro labrador
> que llevó el asno a vender.
> […]
> El viejo entonces, tomando
> el asno, le despeñó
> a un río. Y sospecho yo,
> que en estas vísperas ando,
> que viendo el ingenio mío
> que no puede contentar
> a todos, habrá de dar
> con todo el asno en el río.

La voz de Belardo confiere autoridad al cuentecillo, aplicando su moraleja en defensa de la libertad del escritor, en el ámbito de una divagación metaliteraria. Lope, en este caso respetuoso de la tradición, transfiere el *exemplum* al problema concreto del autor en su relación con el destinario, inspirado, tal vez, por una modalidad de *captatio benevolentiae* que transmitían algunas colecciones esópicas. De hecho, las ediciones castellanas de *La vida de Ysopo* incluían entre las «fábulas y collectas de Alfonso, de Pogio y de otros» una versión «Del padre y del hijo, que yvan a vender el asno», en la que el viejo, después de matar al burro, entra en la ciudad «con el cuero del asno ensangrentado y mojado a cuestas» y acaba siendo víctima de la burla cruel de algunos mozuelos. De ahí que se proponga una doble

[19] Publicada en la *Parte XVII* (Vega, 1621: 1r-28v). Es una de las «comedias auténticas sin fechar», cuya redacción se remonta probablemente a 1613-14, según Morley y Bruerton (303-4).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

lección, una sobre la general oportunidad de «seguir la razón», y la segunda referida a la recepción de la obra: «Por ende, creo de no escapar sin reprehensión en esta traslación deste libro en lengua castellana, […]. Suplico a los prudentes y letrados oyan el tratado con ánimo benívolo inclinado a defensión más que a reprehensión y ofensión»[20]. Belardo-Lope, por su parte, se enfrenta con humorismo a la posibilidad de un fracaso, bien sabiendo que seguir la propia inspiración, sin dejarse condicionar por un público heterogéneo, es la vía más provechosa.

4. En el tercer texto del *Fabulario*, Mey reelabora el apólogo esópico "El viejo y la muerte" (Mey, 2005: 8-9), añadiendo una connotación afectiva ausente en los modelos. Al respecto, puede ser significativo el cotejo con la edición latina y castellana que Simón Abril publicó en 1575[21]. En ésta el protagonista es «un viejo» que, «aviendo hecho leña en el monte», cansado por el largo camino y el «mucho trabajo», invoca a la muerte. Mey, en cambio, ya desde el principio muestra la empatía hacia el personaje connotando al genérico «senex quidam» como «un pobre viejo», cuyo desánimo está justificado por la adversidad que incrementa su «miseria y trabajo»:

> Llevando un pobre viejo una carguilla de leña del monte a su casa, tropeçando acaso en una raíz de un árbol, dio consigo y con la carga en tierra; por donde levantado, sentándose a par de su carga, començó a lamentar su miseria y trabajo, y llamar a la muerte que viniese presto. La muerte, acudiendo a sus voces y presentándosele delante, le dijo como ya estava allí, presta para lo que de ella quisiese. Respondió el viejo entonces: «Quería que me ayudases a cargar esta carguilla de leña que me ha caído, y no tengo quien me ayude».

En Abril, la escueta narración está compensada por la detallada «declaración» («Esta fábula nos muestra que todos los hombres tienen deseo de vivir y que, aunque acosados de seiscientos peligros parezca que se desean la muerte, con todo esso precian más la vida»). Mey, en cambio, sintetiza la lección moral en dos dísticos –«Los hombres llaman a la muerte ausente, / mas no la quieren ver cuando presente»– que tienen alguna analogía con la redacción de Verdizzotti, lo cual parece indicio de un posible diálogo intertextual («L'huom disperato il mal lontano chiama, / E quando l'ha vicin fuggirlo brama»[22]).

Lope, por su parte, en el acto II de *Quien más no puede*[23] vincula el apólogo con el refrán que da título a la comedia y constituye su leitmotif, dentro de una intriga basada en un conflicto entre honor y amor. El conde don Enrique llega a la

[20] Esopo, 1520: 73r-74r; Esopo, 1607: 379-384.
[21] Cito por Abril, 1760: 25.
[22] Cito por Verdizzotti, 1661: 153. La primera edición, titulada *Cento favole morali*, fue publicada en 1570 (Venezia, Giordano Zileti).
[23] Transmitida por un manuscrito autógrafo fechado en 1616, apareció en la *Parte XVII* (Vega, 1621: 29r°-45r°).

ISSN: 1594-378X

corte de León con el objetivo de persuadir a la infanta Elvira a casarse con el rey Ramiro de Navarra, enamorado de ella, pero imposibilitado a pedir su mano, a causa de la hostilidad entre los dos reinos. La situación se complica cuando entre la princesa y el conde brota el amor: Don Enrique convence a doña Elvira de que huya con él, pero está determinado a entregarla al rey en cuanto lleguen a Navarra, dispuesto al sacrificio de sus sentimientos para guardar la lealtad debida a su señor, aunque debe enfrentarse con la voluntad de la dama, mujer activa y resuelta a no renunciar a su amor. Mientras equívocos y propósitos de venganza animan la acción con incidentes paralelos en las dos cortes, los fugitivos, «en hábito de villanos» y desesperados, llegan a una aldea, donde los lugareños intentan vanamente consolar a Elvira contando historias y recitando versos. Pero el narrador que más nos interesa es el criado Nuño que, con su visión práctica y popular de la vida, no comprende el sentido del honor de su amo, y aún menos la idea obsesiva de la muerte. Aconsejando al conde la solución más sencilla, es decir, el matrimonio con la infanta, primero alude sintéticamente a un cuentecillo sobre la terquedad de las mujeres[24] y poco después relata «la fabulilla / que aquel filósofo cuenta» (Vega, 2001: 159), o sea, "el viejo y la muerte". En la elaboración de Lope se destaca la ancianidad del protagonista («Un caduco / viejo, con años ochenta»), se especifica el lugar («un monte», en proximidad de «la ciudad de Atenas») y, según un gusto típicamente barroco, se pinta el aspecto terrorífico de «la muerte fiera»:

> Oyólo la muerte un día,
> y con la armadura seca
> se puso al viejo delante,
> y habló en los güesos sin lengua.

La moraleja que se desprende del apólogo recalca la norma dictada por el instinto natural de sobrevivencia («Sabrosa cosa es vivir, / aunque trabajos excedan») y, como ya he anticipado, se relaciona con el refrán que el título de la comedia cita tan sólo parcialmente y del que Correas registra bien seis variantes, reducibles a dos polos antitéticos: (a) «Quien más no puede, morir se deja» / (b) «Quien más no puede, con su mujer se acuesta»[25]. Así pues, queda abierta una alternativa, que depende fundamentalmente del registro –cómico o trágico– que se

[24] «Una se echó en un pozo: a su marido / con los dedos formaba las tijeras, / dando a entender que muerta había vencido» (Vega, 2001: 154 y 228n). Covarrubias explica: «Un proverbio hay que dice: *Han de ser tixeretas*, fingiendo que una muger porfiada viniendo de las viñas con su marido, puso a estos clavículos otro nombre, que debía de ser común en aquella tierra. Ella porfió mucho que no se había de llamar sino *tixeretas*; el marido entrando en cólera la echó de la puente abaxo en un río y ella iba diciendo "*tixeretas han de ser*", y quando ya no pudo hablar sacó el braço y extendidos los dos dedos de la mano le daba a entender que habían de ser *tixeretas*» (Covarrubias Orozco, 1611: 45r° b-45v° a, s.v. *tigeretas*). También Mey utiliza la expresión «había dado en tijeretas han de ser» en «La porfía de los recién casados» (n° 51, Mey 2005: 158). Por lo que atañe a la difusión del cuentecillo, cfr. Chevalier, 1975: 195-198 y Agúndez García, 2003: 79-98.

[25] Cito por Correas, 1906: 345b. Las otras formulaciones del refrán son: «Quien más no puede, cabe su mujer se acuesta y duerme», «Quien más no puede, con su mal se muere», «Quien más no puede, con su mal se duerme», «Quien más no puede, comporta la carga o se deja caere».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

quiera adoptar, vinculado tanto a una cuestión de género –comedia o tragedia– como a una perspectiva de clase o estrato social, como explica el propio Nuño:

> Así el proverbio lo dice:
> pero hayle de dos maneras,
> uno entre la gente grave,
> que la primera se cuenta,
> en que a quien ni puede más,
> que se muera le aconseja;
> otra es término vulgar,
> que dice que cuando llega
> un hombre a no poder más,
> que con su mujer se acuesta. (Vega, 2001: 158)

Según la ley del decoro, el noble don Enrique elige la variante trágica («morir se deja»), mientras que el criado aconseja el «término vulgar». El curso de los acontecimientos, desde luego sin profanar la *gravedad* de la clase alta, se encaminará por la vía más vital, otorgando a los enamorados el premio del matrimonio, con la triple boda que concluye la comedia reinstaurando el pleno equilibrio.

5. Otro apólogo del *Fabulario* elaborado también por Lope es "El león, el asno y la raposa", que se había difundido en la literatura medieval con notables variantes. Según las colecciones esópicas, durante el reparto de la caza, el asno es víctima de la ira del león por haber dividido las presas en tres porciones iguales, mientras que la raposa renuncia a su parte para no descontentar al temible compañero y, cuando éste le pregunta quién le ha enseñado a dividir, contesta «Asini periculum id me facere instruxit». La moraleja, según la versión del Aretino, es «quod aliorum pericula homines faciunt cautiores» (Esopo, 1532: 172-3).

En la elaboración de Odon de Cheriton, «De leone et lupo et volpe et venatoribus» (*Fabulae*, nº XX, en Hervieux 1896: 193), traducida fielmente en el *Libro de los gatos* (1984: 74-5), es el lobo quien provoca la saña del león a causa de su imprudente propuesta de quedarse cada uno con su propia presa, pero la innovación de mayor relieve es que la fábula asume un valor alegórico religioso y destaca la oportunidad de corregirse, considerando el justo castigo de Dios por la desobediencia de Adán. Una aplicación profana se encuentra, en cambio, en el *Libro de buen amor* (coplas 82-89, Hita, 1988: 126-7), donde, como es sabido, la «dueña cuerda» se vale del *exemplum* para rechazar a la mensajera del Arcipreste e intensifica los rasgos negativos de la conducta insensata del lobo, en correspondencia analógica con los atributos del seductor y de la alcahueta (egoísmo, mentira y lisonja), de los que bien se defiende la mujer, dotada de la sagacidad de la raposa y también de la justa furia vengadora del león.

A lo largo de esta trayectoria, se mantiene constante la valoración positiva de la perspicacia de la zorra, mientras que los otros actantes sufren una variación axiológica, por lo cual el león puede representar el poder ejercido contra una víctima desprevenida (a), o bien la justicia legitimada para dar el escarmiento (b).

ISSN: 1594-378X

Mey (nº 11, 2005: 26-7) desarrolla la modalidad (a), introduciendo detalles ausentes en los modelos esópicos, sobre todo una caracterización más viva de los personajes, que evidencia las motivaciones de su conducta e insinúa una valoración connotadora. Después de presentar la usual situación narrativa (la afortunada caza en sociedad), el narrador destaca las hipócritas motivaciones del león que pone a prueba al asno aparentando ecuanimidad («dixo el león al asno que, pues era cabeça mayor, partiese, que él holgaría de ello, para que no hubiese quexas»). El burro fracasa porque malinterpreta el objetivo del otro y, como se nota irónicamente, «valiéndose de su agudeza» aplica un estricto principio de justicia («pareciéndole que la igualdad es muy conforme a la justicia y el no hazer acceptación de personas»). Lo que sería correcto desde un punto de vista ideal resulta inapropiado a la realidad contingente, por lo cual el león «tirando al asno un terrible çarpazo, dio con él muerto en tierra». Después de ejecutar el castigo, «con semblante alegre» (connotación que registra la índole desalmada del león), «le dijo a la raposa que partiese». La zorra supera la prueba porque sabe elaborar la experiencia y adecuarse al principio de realidad, aunque sea con sacrificio; y el narrador con rápidas pinceladas describe el proceso psicológico que la lleva prudentemente a no contrariar al temible compañero («ella, puesto que no quisiera entonces aquel oficio, disimulando lo mejor que pudo y sacando fuerças de flaqueza»…). La conclusión coincide con la de los modelos: el león expresa su satisfacción «con gesto risueño», le pregunta «quién la había enseñado tan bien a partir» y ella responde «que la desventura del asno», lección que se recalca en dístico: «Quando vemos el daño del vezino, / no escarmentar en él es desatino». En la elaboración de esta fábula, Mey demuestra las estrategias didácticas que activan los recursos idóneos para implicar al lector y orientarlo en la interpretación, de modo que reflexione críticamente sobre las leyes del mundo y note la injusticia, pero, al mismo tiempo, aprenda una norma prudencial.

En la reescritura de Lope, desde luego, son diferentes las intenciones y, como siempre, la significación del cuentecillo depende de los factores del contexto. La fábula se inserta en *Obras son amores*[26], otra comedia basada en el conflicto entre la sumisión al rey y el amor: Felisardo, rey de Hungría, se enamora de Laura y comienza a frecuentar la casa de la dama valiéndose de la mediación de Lucindo, sin saber que éste desde hace tiempo mantiene una relación amorosa con ella. El título, como bien apunta Carlos Mota, evoca el «famoso proverbio *obras son amores, que no buenas razones*, que puede reflejar […] valores distintos según sean las circunstancias en que cada personaje, de cada estrato social, lo emplee»[27]. Así pues, las visitas del rey alimentan entre los criados la esperanza de recibir algún beneficio material, pero la acción, con un giro inesperado, manifiesta las 'obras' de modo adecuado a la nobleza del soberano y enseña que, «si el dar grandes riquezas / es digna demostración» (vss. 2979-80)[28], sobre todo tiene valor la dimensión moral del refrán. El rey, en efecto, al final no sólo dará a los servidores la as-

[26] Publicada en la *Parte XI* (Vega, 1618: 73r-96r), es una de las «comedias auténticas sin fechar», que Lope escribió probablemente entre 1613 y 1618, según Morley y Bruerton (1968: 371).
[27] Carlos Mota, «Prólogo» a su edición de *Obras son amores*, en Vega, 2012: 613-4.
[28] Cito por la edición de Carlos Mota, en Vega, 2012: 611-758.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

pirada recompensa, sino que revelará su grandeza con la «costosa experiencia» (vss. 3006-7) del sacrificio personal en beneficio de la felicidad de Laura[29].

Entre los detalles que dan trabazón a la obra, hay que destacar el motivo metafórico de la caza y los símiles animales, vinculados a referencias mitológicas o tradicionales, que cobran varios matices en relación con la perspectiva del personaje-locutor. Si el propio Felisardo describe la atracción amorosa como una lucha entre la «garza» y el «halcón» (vs. 55), en boca del gracioso Marín son frecuentes las alusiones burlescas: el criado, por ejemplo, degrada el mito de Diana y Acteón mediante los nexos «plata»- 'dinero' y «ciervo»-'cuernos'(vss. 525-38); comenta la actitud del rey durante sus encuentros con Laura, comparándolo al «cazador» inmóvil de un tapiz, detenido en el gesto de apuntar al «venado» sin nunca dar en la «perdiz» (vss. 1390-1409); censura «a una mujer que pela / a un pollo», pero considera legítimo «pelar» a un «águila» o «pájaro real» que «las plumas tiene sobradas», por lo cual espera que su ama «pele y pida» a su poderoso galán (vss. 1434-40). Y es Marín el narrador de la fábula de «la zorra, el asno y león» (vss. 2433-56), que encaja así en una sólida red de relaciones semánticas. El pretexto lo ofrece la decepción de los criados, defraudados en su ilusión de recibir dádivas por parte del rey, y el cuentecillo sirve para aconsejar un cauto silencio, adoptando «la industria y la humildad» (vs. 2430) de la raposa para no acabar como los «jumentos / que igualan sus pensamientos / a los soberbios leones» (vss. 2458-60). El gracioso manifiesta, pues, la conciencia de las barreras sociales y, desde este punto de vista, el burro es 'el bobo' que no se da cuenta de las jerarquías y pretende igualarse con el poderoso, cuya conducta, aunque connotada por el adjetivo 'cruel', no admite protestas. Dentro del mundo de la comedia, la identificación del rey con el arrogante león se corresponde con la visión limitada de los criados, para quienes las 'obras' del amor son exclusivamente las dádivas materiales. Felisardo, desmintiendo este juicio superficial con su actuación ecuánime y generosa, demostrará que la auténtica nobleza no estriba en la prepotente altivez del león, sino en los atributos morales. Con esto la lección de la fábula se relativiza, porque todo depende de las situaciones concretas y primero hay que evaluar correctamente, aunque la prudencia aconsejada por Marín siga siendo una norma válida y produzca sus frutos.

6. Sin extender ulteriormente el análisis, creo que este pequeño *corpus* de cinco cuentecillos es suficiente no sólo para demostrar la diferencia de propósitos que inspira la reinterpretación de los dos contemporáneos, sino también para detectar la trayectoria hacia la que se había encaminado la fábula a principios del siglo XVII.

Mey, sin duda influido por la formación humanística de su familia, se sitúa en un punto periférico del sistema literario de su época, perpetuando un concepto de *imitatio* vinculado a la tradición recolectora. Podemos suponer un amplio ma-

[29] No nos sorprende el juicio negativo de Luzán, cuando comenta que «provoca risa el ver cómo un Rey de Hungría admite a su presencia al escudero y aún al cochero de una dama particular, y se entretiene con ellos en muy familiar conversación» (Luzán, 1789: 225). Lope, claro está, aplica un concepto de decoro muy diferente del exigido por la poética neoclásica.

ISSN: 1594-378X

nejo de fuentes, que además de las referencias indicadas por Buchanan, Menéndez Pelayo y otros estudiosos[30], incluyen el diálogo intertextual con otros autores, por ejemplo, los fabulistas italianos Faerno y Verdizzotti, que Mey no debía desconocer, considerando el éxito editorial de sus colecciones. Sin embargo, el *Fabulario* no está desprovisto de rasgos originales y se distingue por su estrategia didáctica, basada en los principios del *movere* y *delectare* adaptados al público infantil al que se dirige como principal destinatario, con un afán educativo que se renovará en los fabulistas de la centuria posterior. Por lo que se refiere a las técnicas que endulzan la píldora de la enseñanza, son significativos algunos recursos lingüísticos, ya destacados por Bravo Villasante (1975: xi), como el uso de los diminutivos (que tienen un valor afectivo) o la tendencia a manipular las fuentes para acercarlas a la realidad hispánica. Justamente observa Monti (1987: 147 y 151) que «Mey si può dire che chiuda un'epoca col suo ricorso alle vecchie *fábulas*», pero resulta «particolarmente dotato nell'arte di dare nuovo smalto a vecchie storielle». Y también hay que notar que la intención moralizadora no siempre implica la adhesión pasiva a antiguos sistemas de valores, porque en las técnicas narrativas de Mey late a veces una sutil intención crítica, matizada por la ironía (mucho más evidente en algún cuento 'novelesco' del que no voy a ocuparme ahora).

Lope, en cambio, se sitúa en el centro del sistema literario como innovador y, por lo que atañe a la fábula, supera su función aislada para incorporarla a otros géneros, según un criterio de variedad y heterogeneidad. Desde la selección de Goyri (1922: 175-196), que recoge veinticuatro fábulas de Lope, a las preciosas aportaciones de Hernández Valcárcel (1992), pasando por Fradejas Lebrero (1986-1987) y la infatigable labor de Chevalier orientada hacia las raíces folclóricas, tenemos un buen repertorio de los cuentos reelaborados por Lope en su teatro, de sus vínculos con la tradición y de sus aspectos temáticos o estructurales. Un análisis focalizado específicamente en el contexto demuestra que el multiforme ingenio de Lope no encaja fácilmente en esquemas rígidos y basta el repertorio mínimo de estos cinco cuentecillos para revelar la riqueza de matices.

Entre los modos o grados de integración del cuento en la comedia que distingue Hernández Valcárcel (1992: 197) –en síntesis, (a) los que quedan al margen de la historia principal, (b) los protagonizados por el propio personaje central y (c) los narrados con una función ejemplificadora–, en los que he analizado prevalece la modalidad (c): sólo un apólogo ("El padre, el hijo y el asno") tiene una función divagadora, marginal con respecto a la intriga, mientras que los otros cuatro contribuyen a la significación de la obra, vinculándose dos de ellos al título de la comedia, en ambos casos un refrán citado parcialmente ("El viejo y la muerte", en *Quien más no puede*, y "El león, el asno y la raposa", en *Obras son amores*).

Un factor influyente es el punto de inserción de la fábula en la comedia: sin pretender generalizar y, desde luego, limitándonos a estos ejemplos parciales, podemos observar que la 'conseja' situada al principio se presenta como indicio informativo acerca de los personajes y sus mutuas relaciones ("La raposa y las uvas", en *Los embustes de Fabia*); cuando la intriga ya está en marcha, puede sugerir los posibles desarrollos alternativos de la acción, pero, sobre todo, subraya la vi-

[30] En particular, por lo que atañe a Poggio, hay que señalar Fradejas Lebrero 1987 y 1988.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sión del mundo por parte del personaje-narrador, con sus limitaciones, normalmente en contraste con la de otro/s personaje/s, o con el alcance epistémico del espectador. Y éste, en mi opinión, es precisamente el dato más interesante, porque el aspecto más innovador de Lope en el uso de la fábula –con respecto a su época, claro está– estriba en el juego de las perspectivas (con frecuencia matizado de ironía), vinculado a la oposición de clases sociales y, por consiguiente, a la norma del decoro. Son significativos los casos en que los factores del contexto no apoyan la validez de la fábula, como ocurre en *Los hidalgos del aldea*, donde la lección de "El álamo y la caña" queda completamente anulada a causa de los atributos del narrador, un relator-figurón, y del ambiente risible. Y es así que Lope, presentando el punto de vista insuficiente de los personajes-narradores, se deja atrás la antigua visión del mundo: mientras revitaliza las viejas 'consejas', al mismo tiempo las corroe, poniendo en tela de juicio la validez universal de sus moralejas.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Bibliografía

ABRIL, Pedro Simón (1760) *Aesopi Fabulae Latine atque Hispane*, ed. de Gregorio Mayáns y Siscar, Valencia, Joseph Thomas Lucas.

AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2003) «Cuentos populares andaluces (XII)», *Revista de Folklore*, 273, http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=2104 (23 octubre 2012).

ALCINA ROVIRA, Juan F. (2005) «Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey», *Revista de Estudios Latinos*, V, pp. 245-255.

ANTONUCCI, Fausta (2011) «Lo trágico y lo cómico mezclado», en Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, eds., *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore,* Firenze, Alinea.

BISANTI, Armando (1994) «Dall'«exemplum» alla facezia: l'apologo dell'asino», *Esperienze Letterarie*, XIX, 3, pp. 37-50.

BRACCIOLINI, Poggio (1995) *Facezie,* ed. de Stefano Pittaluga, Milano, Garzanti.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1975) «Introducción» a Sebastián Mey, *Fabulario*, ed. facsímil, Madrid, Fundación Universitaria Española.

BUCHANAN, Milton A. (1906) «Sebastian Mey's *Fabulario*», *Modern Language Notes*, XXI, 6, pp. 167-71 y XXI, 7, pp. 167-71.

COPELLO, Fernando (2002) «Fiction et jeune public en Espagne au XVIIe siècle: le *Fabulario* de Sebastián Mey», en Pierre Civil, ed., *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 155-70.

COTARELO, Emilio (1929) *Fábulas de Esopo. Reproducción en facsímil de la primera edición de 1489,* Madrid, Real Academia Española.

ISSN: 1594-378X

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611) *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez.

CHEVALIER, Maxime (1975) *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

-----, Maxime (1998) «Lope frente al cuento tradicional», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 107-114.

-----, Maxime (1999) *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad.

DEVOTO, Daniel (1972) *Introducción al estudio de don Juan Manuel,* Madrid, Castalia.

ESOPO (1518) *Aesopi Phrygis vita et fabellae*, Basilea, Frobenium.

----- (1532) *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae,* Lugduni, apud Seb. Gryphium.

----- (1536) *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae*, Lugduni, apud Seb. Gryphium.

----- (1607) *La vida y fábulas del Esopo*, Amberes, Oficina Plantiniana.

FAERNO, Gabriele (1564) *Fabulae centum ex antiqui auctoribus delectae*, Roma, Vincentius Luchinus.

----- (2005) *Le Favole* (testo latino a fronte), a cura di Luca Marcozzi, Roma, Salerno Editrice.

FRADEJAS LEBRERO, José (1986-1987) «Media docena de cuentos de Lope de Vega», *Anales de Literatura Española*, V, pp. 121-144.

----- (1987) «Las *Facecias* de Poggio Bracciolini en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, VII, pp. 57-72.

----- (1988) «Las *Facecias* de Poggio Bracciolini en España (Primer centenar)», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 273-282.

GOYRI, María (1922) *Fábulas y cuentos en verso*, Madrid, Instituto Escuela.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1992) *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

HERVIEUX, Léopold (1896) *Les fabulistes latins*, IV, Paris, Firmin-Didot.

HITA, Arcipreste de (1988) *Libro de buen amor*, ed. G.B. Gybbon Monypenny, Madrid, Castalia.

LACARRA, María Jesús (2004-5) «Los copistas cuentistas (II): El "Apólogo del filósofo que fue a una huerta a cortar verduras"», *Archivum*, LIV-LV, pp. 332-352.

----- (2009) «Fábulas y proverbios en el Esopo anotado», *Revista de poética medieval,* XXIII, pp. 297-329.

Libro de los gatos (1984) ed. de Bernard Darbord, Paris, Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

LUZÁN, Ignacio de (1789) *La Poética o reglas de la poesía en general*, II, Madrid, Antonio de Sancha.

MANUEL, don Juan (1994) *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1907) *Orígenes de la novela,* II. *Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos.

----- (1915) *Orígenes de la novela*, IV, Madrid, Bailly-Bailliere.

MEY, Sebastián (1613) *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, Valencia, Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali.

----- (2005) *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, ed. facsímil, Valladolid, Maxtor.

MONTI, Silvia (1987) «Il *Fabulario* di Sebastián Mey tra intertestualità e contestualità», *Quaderni di Lingue e Letterature,* 12, pp. 133-151.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

NEVELET, Isaac Nicolaus (1610) *Mytologia aesopica*, Francoforte, Nicolai Hoffmanni.

PROFETI, Maria Grazia (1988) *La Collezione "Diferentes Autores",* Kassel, Reinchenberger.

REYES, Graciela (1984) *Polifonía textual*. Madrid, Gredos.

SERRALTA, Frédéric (2003) «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea* y *El ausente del lugar*)», *Criticón*, 87-88-89, pp. 827-836.

VEGA, Lope de (1618) *Doze comedias de Lope de Vega Carpio. Onzena parte,* Barcelona, Sebastián de Cormellas.

----- (1619) *Dozena parte de las comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.

----- (1621) *XVII Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro.

----- (1647) *Parte Veintecinco perfeta y verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio,* Zaragoza, Viuda de Pedro Verges.

----- (1917) *Obras de Lope de Vega*, IV, Madrid, Real Academia Española.

----- (1918) *Obras de Lope de Vega*, V, Madrid, Real Academia Española.

----- (1928) *Obras de Lope de Vega*, VI, Madrid, Real Academia Española.

----- (2001) *Quien más no puede*, ed. Laura Naldini, nota bibliográfica de Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger.

----- (2012) *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, edición crítica de ProLope, coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Madrid, Gredos.

ISSN: 1594-378X

VERDIZZOTTI,Giovanni Mario (1661) *Cento favole bellissime*, Venezia, Francesco Ginammi.

ArtiFara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Eutropelia y Mercadillo en el patio de Monipodio. Honesto y provechoso entretenimiento en/con la malla prológica de las *Ejemplares*

Marco Cipolloni
Università di Modena e Reggio Emilia

Resumen
Se analizan en este trabajo las relaciones entre el prólogo y los demás textos preliminares de las *Novelas ejemplares*, evidenciando cómo este sistema de textos breves había llegado a ser el escenario en el que se realizaba el difícil equilibrio entre poder, autor, obra, libreros y público: un sistema que hay que entender como aparato mediador del acceso de los textos a la publicación y al espacio público. A través de ellos se descubre un entramado de intereses económicos que amparándose en la moral sirven en realidad para controlar con medios espurios un mercado que es, más bien, también mercadillo de cambalache para descorazonar la competencia y preservar privilegios no siempre legítimamente adquiridos. En este panorama, la reacción que Cervantes explica entre líneas en su prólogo a las *ejemplares* se puede descifrar como la búsqueda de una ruta para navegar, de forma honesta y honestamente entretenida, entre otia y negotia, guardando las distancias, en la medida de lo posible, de los varios poderes fácticos o jurídicos, económicos y políticos, que podían acechar tal empeño.

Abstract
This paper analyzes the relationship between the prologue and the other preliminary texts of the *Novelas ejemplares* from the evidence that this system of short texts had become the stage on which the difficult balance between power, author, book, booksellers and public was acomplished, a system which must be understood as a mediating apparatus for the texts to access at publication and public space. Through them we discover a web of economic interests which invoking morality, actually served to control by spurious means a market that looked more like a flea market to discourage competition and preserve privileges not always legitimately acquired. In this scenario, the reaction that Cervantes explains between the lines of his prologue to the *ejemplares* can be deciphered as finding a route to navigate, in a honest and honestly entertained way, among otia and negotia, keeping himself aloof, as far as possible, from the various powers, de factu or de iure, moral, economic and political, that might lurk that endeavor.

Recibido el 26/07/2013. Publicado el 23/09/2013

ENTRE CADALSO Y CRISOL

El mercado cultural y del libro de la España moderna, marcado por la imprenta, el Nuevo Mundo y la Contrarreforma, se ha conformado en diálogo asimétrico con un entramado muy peculiar de entretenimiento, propaganda, ganancias, controles y afanes pedagógicos y de divulgación. Dicho enredo se ha traducido a práctica(s) mediante una serie de mecanismos, formales e informales de revisión, inclusión, exclusión, autorización, desautorización y, sobre todo, marginalización tanto de tribunas, como de productores, productos y consumidores de bienes culturales.

Como consecuencia, se ha formado una hegemonía con satélites, llena de márgenes y marginados. La notable cantidad y el no menos notable éxito de personajes de índole marginal (pícaros, gitanos, locos...), de autores marginalizados (entre ellos nuestro Cervantes) y de Instituciones marginalizadoras especializadas (la Inquisición Española es el caso más notorio y estudiado, pero no es el único, puesto que Consejos y cortes velaban noche y día por 'la fe y las buenas costumbres'), dejan su huella preferentemente en los márgenes de los textos, como se puede comprobar en el caso, a lo menos en este sentido hasta más que 'ejemplar', de las *Ejemplares*. El marginalismo y la marginalización han desarrollado un papel protagónico y determinante, como perspectivas y como conjunto de condiciones y condicionantes reales, a la hora de sentar bases para introducir e implantar, tanto en España como, por supuesto, en sus dominios ultramarinos (espacio de renovación vital en su momento ansiado por Cervantes, que también en esto ha podido comprobar la contundencia excluyente, desautorizadora y marginalizadora del conjunto de hábitos, normas y prohibiciones de que estamos hablando), los formatos y los patrones estandardizados necesarios para posibilitar la transformación de la llamada galaxia de Gutenberg en un verdadero mercado cultural y, sobre todo, para marcar la pauta de dicho tránsito.

Evidenciando también con su posición la atención dedicada a los márgenes, el teatro y el repositorio de este difícil equilibrio entre poder, autor, obra, libreros y público ha venido a ser el sistema de textos breves y liminares en que se inserta el prólogo y que hay que entender como umbral y como aparato mediador del acceso de los textos a la publicación y al espacio público (no es una simple cuestión de anteceder el texto, puesto que estos textos sirven para orientar la lectura y desarrollan funciones escasamente comparables por ejemplo con las de las Loas que ocupan una posición a primera vista parecida en el umbral del espacio escénico y en las veladas de fiesta teatral).

La relación mediadora entre prólogo y texto se ha estudiado mucho y bastante bien, mientras que la que existe entre prólogo y resto del paratexto (quizás por no tener el resto del paratexto la misma autoría) se ha estudiado menos y casi siempre con fines eruditos y desde el punto de vista de la historia del libro, más que desde el crítico y de análisis del texto.

El libro impreso, el canon literario y la fantasía retorcida del espacio literario aurisecular han sido piezas clave en la conformación de este complicado sistema de nichos y cámaras, recámaras y camarillas de compensaciones, cuyo mapa

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dibuja un piso con planta de laberinto en cuyos pasillos, trasteros y terrados hay que colocar, para bien entenderlo, también el disputado caso de la noción de ejemplar y de su(s) reajuste(s). Todo esto al hilo de tres ejes pricipales: moral, economía y diversión, a menudo designada con una palabra lingüísticamente anti(pre)liminar como *entre*-tenimiento (más cercana a entremés que a Loa). La presencia del elemento económico, a pesar de su contundente evidencia léxica y de su imprescindible papel, puesto que de una relación de mercado y con el mercado en el fondo se trata, es la que hasta la fecha menos se ha valorado mientras que en cambio, como veremos, tiene repercusiones significativas tanto en los aspectos morales como en los de la diversión pública y de la relación entre otia y negotia.

Cervantes ha hecho constar su preocupación por todos estos aspectos en varios textos, narrativos y teatrales, en prosa y en verso, autónomos e interpolados, entre los que el teatro liminar y el entramado prólogico de las *Ejemplares* constituyen el caso más explícito y mejor articulado. Las opciones cervantinas, a pesar de ser muy hijas de la circustancia de su tiempo, han orientado de manera reconocible las opiniones y la retórica de muchos autores sucesivos (el Unamuno de *Vida de Don Quijote y Sancho* y de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* puede representar un excelente botón de muestra de tan larga vigencia).

En qué medida y de qué manera en la conciencia, la postura y el acento de Cervantes los elementos polémicos y circustanciales se han mezclado con el desarrollo interno de una línea intelectual más autónoma y capaz no tanto de rescatar y salvar (con buena paz del Ortega y Gasset de las *Meditaciones*) sino de rebasar el conjunto de los circum-stantia, eludiendo su fuerza planificadamente marginalizadora tanto como para llegar a pactar citas en y con el futuro? ¿Cómo funciona la «otra vida» del prólogo de *Persiles*? ¿Qué lazos puede establecer un escritor con sus lectores futuros y con la fama, alcanzados a través de una relación consciente y compensatoria entre otia y negotia, en el marco del mercado del libro, mecanismo prodigioso y justiciero, capaz de encontrar un público hasta para comedias y entremeses nunca representados en vida de su autor?

La cuestión no es del todo *impertinente*, ni en el sentido presente, ni en el sentido aurisecular y cervantino de la palabra, pero, de no contar con un estudio del mercado, conlleva la tentación, un poco reduccionista, de asimilar la cuestión a una tensión, a la vez paralizante y esterilizadora, entre un microcontextualismo en exceso personalista y detallista, y un fetichismo textualista que, al hilo de la historia de las ideas, puede hacer de Cervantes un disparador y un reformulador tan originalmente intransigente que resulta casi metahistórico del debate y la(s) doctrina(s) del Renacentismo. Entre cadalso y crisol, contexto y entramado textual, en cambio, se desarrolla, a través de la relación con el mercado y la economía moral, un juego sutil, del que las instituciones participan como el frontón del juego de la pelota: la bola-texto rebota y circula tanto más y tanto más rápido cuanto más llega con fuerza al impacto con la pared.

Del lado del cadalso, resultaría demasiado fácil reducir la reividicación cervantina del ejemplarismo a una táctica inteligente para reaccionar, adaptarse al medio y defenderse eficazmente, sin salir del marco convencional establecido, replicando puntillosamente a los muchos ataques de que nuestro autor era objeto,

ISSN: 1594-378X

como persona y como escritor. Reformando el género prólogo, es decir conformando el prólogo como género textual (tal y como, desde distintas perspectivas, han hecho constar, entre otros, Cuéllar Valencia, 2005, Rodríguez Vecchini en 1999, Martínez Torrejón, 1985, y Mario Socrate, 1974) y sobre todo colocándolo en una posición nueva, a mitad de camino entre texto y paratexto, la prológica cervantina remite de forma evidente, aunque implícita, a un nivel de subtexto muy de teatro polémico y apologético. Por ejemplo, el notorio caso de ejemplarismo conformado por el autorretrato verbal del prólogo de las *Ejemplares* podría explicarse por comparación, resaltando lo muy antinómica y antifrástica que resulta la careta contada del autorretrato verbal de Cervantes, cuya «edad no está ya para burlarse con la otra vida», si todo esto se compara:

a) con el citado «uso y costumbre» de hacerse los autores grabar y esculpir como tales en la primera hoja de sus libros.

b) con la cara de gato satisfecho y bigotudamente triunfante de que hace alarde un auténtico 'cachafaz' como Lope de Vega en el grabado (aquí a la derecha) con que presenta por ejemplo su *Jerusalén conquistada* (1609) a la Majestad de Felipe III, claro está, pero también a unos lectores que (en el prólogo de la *Novena Parte*, 1617) explícitamente menosprecia, considerándolos como una abigarrada pandilla de polvorientos onanistas de aposento, que, careciendo de buenos polvos, se dedican a un placer estéril, optando por leer (apo)sentados unas leyendas cuya vida verdadera sólo puede darse en las tablas.

Del lado del crisol, en cambio, podrían fácilmente acomodarse cuantos reconocen en el entrelíneas de los argumentos cervantinos el mapa coherente, discreto, estoico y cuidadosamente disfrazado de una refundición y reformulación solvente de tópicos morales radicales e intransigentes, pero apoyados en las doctrinas del honesto entretenimiento, elaboradas en forma de 'manera' por las manos sabihondas del renacentismo artístico italiano, lleno de velos y desvelos con que tapar desvelando en el complicado tiempo de la Contrarreforma.

Si parva licet, me gustaría resumir este punto acudiendo a la tópica sombrera del *locus amoenus*, tal y como se revisa en la letra de un tango famoso:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Caminito que el tiempo ha borrado,
Que juntos un día nos viste pasar:
He venido por última vez.
He venido a contarte mi mal.
Caminito, que entonces estabas
Bordeado de trébol y juncos en flor,
Una sombra ya pronto serás,
Una sombra lo mismo que yo.

Entre cadalso y crisol y, por ende, entre los partidarios del uno y del otro, el ejemplarismo prológico de las *Novelas ejemplares* y de su autor parece de veras un 'caminito' muy estrecho, un puente frágil sobre un mar de maleza, entre su tiempo y nuestro tiempo, su presente y su futuro, que es nuestro presente. Un caminito precario y a punto de desaparecer, una tribuna chica, al mismo tiempo amena y amenazada, que en su día vió pasar a una de las muchas *odd couples* cervantinas (Don Quijote y Sancho, Rinconete y Cortadillo, Cipión y Berganza, etc.): la conformada, de manera algo impertinente, por Eutropelia, el entretenimiento formalmente digno y moralmente honesto, y Mercadillo, el sistema de prioridades moral y económicamente utilitarias del mercado librero, cauce de la relación con el público de los lectores, discretos, desocupados y amigos. Dicha pareja se mueve a lo largo de un caminito del cual hoy casi se ha perdido la memoria, instada para que se dé prisa y transite hacia el patio de Monipodio, es decir rumbo a un espacio iniciático abundantemente carnavalizado por una autoría compuesta y de múltiple cara, bajo los soportales sombríos, en la cual se juntan y se superponen dos estampillas de Cervantes. La primera es de un pirómano de polvorera inundada; la segunda es de bombero con chispa y sueños de gran incendiario. Lo que dicen las líneas del prólogo remite a un entrelíneas de doble fondo: por un lado nosotros los lectores nos encontramos con la mala digestión de una batalla perdida (política, teatral y literaria) y, por consiguiente, con la amargura y los afanes puntillosamente polémicos y muy humanos de un vencido que necesita desahogarse diciendo algo más, acometiendo y reaccionando, en contra de los vencedores del momento, acudiendo a la implicatura como al amplificador de un altavoz; por otro lado, podemos vislumbrar los planes estratégicos de una guerra de los maquis que no ha terminado todavía y que, por lo tanto, impone al derrotado que no se ha rajado y no se rinde una prudente intención de callarse, decir menos y dedicarse al difícil arte de *decirse desdiciendo* (para rubricar el autorretrato bajo una etiqueta a lo Américo Castro), con tal de llegar con algo de vida al momento del desquite. Encontrar sitio en esta 'otra vida' impone una pirueta que rebasa con mucho la obvia referencia al más allá de los cristianos, del cual se dice que sería imprudente burlarse. Cervantes quiere respetar el *outer circle* del cual se burla don Juan, pero comparte con Don Juan la actitud desafiante para con las estatuas (pienso en su soneto sobre la magnilocuente y precaria pompa fúnebre en cartón piedra de Felipe II) y sobre todo la confianza de tener una mesa reservada en otro y mucho más mundano paraíso compensatorio, el del Parnaso y la fama futura. Del reencuentro con sus lectores, identificados prológicamente con los discretos, los amigos, los amantísimos y los amables, en la terraza de esa otra y diferente forma de «otra vida» el

ISSN: 1594-378X

propio Cervantes hace mención en el prólogo de *Persiles*, prefigurando y pregustando una 'otra vida' de lecturas y lectores que, a muy corta distancia del lema 'otra vida', sale a flote también en la parte final del prólogo de las *Ejemplares*, como ambicioso apartado de planes y proyectos de escritura y publicación. Este deseo de seguir peleando con letra impresa después de la muerte tiene que pasar por el mercado. Y sin embargo recuerda mucho el «y más allá de la muerte inclusive» que cierra la cláusula testamentaria de fray Bartolomé de las Casas. Pronunciado per Cervantes es el mensaje tenaz de un viejo soldado que poco antes había reivindicado con orgullo su récord de veterano, de herido y de cautivo y que todavía está muy lejos de pronunciar su definitivo adiós a las armas. A este guerrillero que saliendo del caminito se ha escondido en la maleza, el repique puntilloso en contra de cuantos han elegido con mucho éxito tener éxito 'hablando en necio' le parece todo un detalle y todo un gusto, y sin embargo sabe que de un detalle y un gusto menores de hecho se trata. La verdadera y definitiva venganza es otra y necesita tiempo. Tiempo y mercado(s). Para la batalla ya no hay nada que hacer; para la guerra no. La guerra sigue y para poder seguir tiene que organizar su frente de otra y más paciente forma:

> mas si quieres salir de tu querella
> alegre, y no confuso, y consolado,
> dobla tu capa y sientate sobre ella;
> que tal vez suele un venturoso estado,
> quando le niega sin razón la suerte,
> honrar más merecido que alcançado.
> (Cervantes, 1614: 29v)

Sentado sobre su capa, doblada en los versos del *Viaje del Parnaso,* I, el Cervantes de las *Ejemplares* subraya la diferencia entre ventura (que es asunto de negocios) y fama (que, en cambio, es una cuestión de relaciones entre otia y negotia). Una cosa es tener éxito, otra merecerlo, y Cervantes lo deja constar cifrando dignidad, consuelo y honra en una postura alegremente resistente, digna de un soldado japonés con paciencia de chino, muy capaz de reflexionar y esperar, entre los cardos que han cubierto el caminito y borrado su huella, por todo el tiempo necesario.

DE PALABRAS Y SIGNIFICADOS

Las dos posturas aludidas, los paredones del cadalso y las gargantas del crisol, los veladores de la limpieza de sangre y los márgenes del mestizaje, caben y constan en el entrelíneas del texto, pero los detalles más interesantes residen, desde mi punto de vista, en una traza lingüística quizás de menor calado intelectual, pero de mayor consistencia léxica, es decir en los mecanismos paralelos que posibilitan la coexistencia contradictoria y la cohabitación de ambas posturas y de sus ecos dentro del texto. Esto puede verse muy bien enfocando dos niveles: 1) como negociación de opciones léxicas y 2) como tensión e intención semántica dentro de las opciones léxicas seleccionadas y eventualmente retomadas.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Para arrojar algo de luz sobre este doble juego merece la pena repasar las correspondencias léxicas y fraseológicas que el prólogo establece con las otras partes del paratexto (por obvias razones mucho más reconocible y funcionalmente vinculadas a los mecanismos del mercado del libro y, por ende, al deseo de detallar de antemano, en la medida de lo posible, formas y límites de la relación entre las exigencias de dicho mercado y el texto).

En el paratexto, el diálogo entre cadalso y crisol se decanta, antes que por contundentes estrategias discursivas (refundidas como implicaturas tanto por razones ideológicas como por la limitada extensión de los subgéneros que conforman el género), cuestabajando por la pendiente de un juego de rebotes y correspondencias léxicas, asociadas a variaciones de carga semántica determinadas por la interferencia con codificaciones previas y colocaciones de corte parafraseológico (con secuencias propias de tasas, privilegios y aprobaciones que, retomadas por el prólogo y por otros apartados del paratexto, pueden cobrar un sentido menos técnico y restringido).

En este juego previo, de lectores autorizados y lecturas autorizantes, encuentran una pre-fortuna y un primer desarrollo tanto el argumento cervantino que propone las novelas como totalmente originales como la idea de un entretenimiento provechoso, a la vez formalmente digno, económicamente sustentable y moralmente honesto (es decir la idea en que se condensan y refunden las tres caras, literaria, mercantil y ética, del ejemplarismo antipedagógico de Cervantes).

Cada núcleo de la serie cumple con un propósito multiple y multifuncional, añadiendo matices de indudable interés y relieve a la pura y simple voluntad de tomar distancias, de manera más o menos explícita y puntillosa, de otras propuestas presentes en el debate contemporáneo, sobre el género novela y sobre el teatro, pero también sobre otros géneros de problemático estatuta ejemplarista, como la casuística y la omelítica (pienso por ejemplo en las querellas sobre la *descriptio/depictio*, cuya mecánica ha sido recientemente estudiada por Tanganelli).

Las doce novelas se publican precedidas, como en la época era costumbre, por un articulado paratexto del cual el prólogo forma y no forma parte y del cual se encuentra en todo caso literalmente rodeado, puesto que le anteceden una tasa, cuatro aprobaciones y un par de privilegios (conforme a un mecanismo multiplicador que depende de ser editorialmente independientes los dominios de Castilla y de Aragón) y le siguen una dedicatoria y cuatro breves composiciones en verso.

LEER *VERSUS* VER

Una primera observación sobre el conjunto de dicho paratexto tiene que ver con la alternancia de los verbos *ver* y *leer* y con la paralela explicitación del título legitimador de cuantos, por encargo y deber, sucesiva y previamente, veen y leen: «*Vi* las doce novelas» dice la Fe de erratas del *licenciado* Murcia de la Llana, fechada en Madrid el 7 de agosto de 1613; en la Tasa, fechada el 12 de agosto de 1613, siempre en Madrid, el *escribano de Cámara del Rey* Hernando de Vallejo considera que «*habiéndose visto* por los señores dél un libro, etc.»; «*Vea* este libro el *padre*

ISSN: 1594-378X

presentado Fr. Juan Bautista, de la orden de la Santísima Trinidad», había ordenado el 2 de julio de 1612, siempre desde Madrid, el *Doctor* Cetina.

Con el mencionado fraile el asunto se complica, puesto que en su aprobación, del 9 de julio 1612, ambos verbos constan. Fray Juan Bautista detalla haber «*visto y leído* las doce Novelas ejemplares», devolviendo la bola a Cetina que acto seguido, es decir el mismo día, retoma la iniciativa y declara «he hecho *ver* este libro de Novelas ejemplares» ; con la simple visión, «*he visto* el libro intitulado Novelas ejemplares», se había conformado también fray Diego de Hortigosa, autor de otra aprobación, fechada el 8 de agosto de 1612. Casi un año despues, el 31 de julio de 1613, las mismas palabras, «*vi* un libro intitulado Novelas ejemplares» constan también en la aprobación aragonesa de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo (todas las citas en Cervantes, 1613: IIv y ss.). Mientras tanto, el Rey (por cuyo mandato firmaba Jorge de Tovar) lo había recapacitado todo de la forma siguiente, despachando el privilegio castellano el 22 de noviembre de 1612:

> nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro intitulado Novelas ejemplares (...) lo cual, *visto* por los del nuestro Consejo, [...] licencia y facultad a qualquier impressor destos nuestros reynos, que nombraredes, para que durante el dicho tiempo lo pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo *se vio*, con que antes que se venda le traygays ante ellos, juntamente con el dicho original, para que *se vea* si la dicha impression esta conforme a el. (Cervantes, 1613: Viv-Vr)

Más originales, el 9 de agosto de 1613, resultan las opciones léxicas del privilegio aragonés, que, desvinculándose del consabido eje ver-leer, habla de *reconocer* y de *aprobar*: «y que ha sido el dicho libro reconocido por persona experta en letras, y por ella aprobado».

Al borde de tanto vaivenes y de tanto juego de fechas, los lectores y la lectura constan repetidamente y con fuerza en el prólogo («Quisiera yo, si fuera posible, *lector* amantísimo...»; «Y así te digo otra vez, *lector* amable...»; «que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso *que las leyere*», «si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a *quien las leyera*....») y lo hacen dialogando con explícitas imágenes de representación icónica (la alusión al retrato de Jáurigui, la palabra «pintados» de la dedicatoria, etc.) y de teatro social (la «plaza del mundo», la «plaza de nuestra república» y la serie conformada por las alamedas, las fuentes, las cuestas allanadas y los jardines). Del lado del ver sólo constan, al comienzo, la imagen «a los ojos de las gentes» y, en la parte final, la promesa: «y primero *verás*, y con brevedad dilatadas, las hazañas de Don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las Semanas del jardín», con 'ver' que significa 'ver publicado'. (Cervantes, 1613: VIIv-XIr)

La imagen del lector, otra vez vinculada al tema del retrato, también aparece en los versos del Marqués de Alcañices («el *lector retratado*») y, sobre todo, en «A los *lectores*» de Juan de Solís Mejía, que empieza «¡Oh tú, que aquestas fábulas *leíste*». (todo ello en Cervantes, 1613: XIr y ss.)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es evidente que en todo lo que antecede el prólogo el 'ver' gana con creces, mientras que del prólogo para adelante lectores y lecturas dominan la escena. Antes de que el autor entregue sus novelas, con disculpas, al lector amantísimo, el libro ha sido más visto que leído (únicamente fray Juan Bautista se autoidentifica y reconoce también como lector y sólo el privilegio aragonés se inclina hacia una semántica técnicamente más sofisticada).

RES Y *VERBA*

Ver es hoy en día algo menos que leer («no me lo he leído, pero tengo vista la peli», «sólo le dí un vistazo», etc.), pero en la época de Cervantes era al revés: ver suponía más responsabilidad que leer. Los lectores buscaban entretenimiento, más o menos honesto, mientras que los libros se veían por encargo («por comisión de», dicen el doctor Cetina, fray Juan Bautista y Salas Barbadillo) y, sobre todo, para hallar 'cosas' en ellos. «Cosa», «cosas» y «cosas en ello» dominan la parte de paratexto que antecede el prólogo cervantino: la fe de erratas dice que en las Novelas «no hay *cosa* digna de notar y que no corresponda...»; Cetina ordena a Juan Bautista «dígame si tiene *cosa* contra la fe y buenas costumbres» y, tomada nota de la respuesta del único correspondiente que se autoidentifica como tambièn lector (una respuesta muy lectora, en la cual la palabra cosa no aparece), resume a su manera la opinión solicitada, diciendo que el libro «no contiene *cosa* contra la fe y buenas costumbres, antes (...) nos pretende enseñar su autor *cosas* de importancia»; Hortigosa ya lo había hecho constar: «no hallo en él *cosa* contra la fe y buenas costumbres (...) antes hallo en él *cosas*...». La aprobación aragonesa de Salas Barbadillo dice «no hallo en él *cosa* escrita en ofensa de la religión cristiana y perjuicio de las buenas costumbres». Se trata evidentemente de una fraseología con pocas variantes, pero que resume muy bien la estrategia institucional de una mentalidad revisora algo fetichista para con las cosas, consideradas como las enemigas principales y más peligrosas de la religión y las buenas costumbres y, al mismo tiempo, como la base de toda posible campaña pedagógica. El primer foco del control no son *verba*, sino *res*, es decir que se controla *materialmente* el contenido argumental... Forma, lengua y estilo se valoran y alaban (por «persona(s) experta(s) en letras», como dice el privilegio aragonés), pero vienen después y muchas veces, como se ha dicho, al alimón con metáforas de pintura, escultura, música y arte.

ECONOMÍA, MORAL Y ECONOMÍA MORAL

Otro aspecto fundamental de la tensión interna del paratexto, en su función mediadora en relación con el acceso al espacio público, es la alternancia de conformismo moral y economía real, lo cual redunda y repercute fácilmente en metáforas de economía moral.

La lógica de la economía real domina obviamente en la tasa y en los dos privilegios (y en los votos del autor, bastante necesitado desde el punto de vista material), mientras que la moral y la querella entre morales se desahogan en las aprobaciones, el prólogo, la dedicatoria y los versos laudatorios. Léxico y metáforas de economía moral tienen en cambio una circulación y una distribución relativamente

ISSN: 1594-378X

más libres. La economía real se reconoce, hasta más que por el léxico y la fraseología (en la tasa: maravedís, reales, precio, suma, venta, pedir y llevar, monta, etc.) por la obsesiva presencia de indicadores de cantidad (siempre en la tasa: «le tasaron *cuatro* maravedís el pliego, el cual tiene *setenta y un* pliegos *y medio*, que al dicho precio suma y monta *docientos y ochenta y seis* maravedís en papel; y mandaron que a este precio, *y no más*, se venda, y que esta tasa se ponga al principio de cada volumen del dicho libro, para que se sepa y entienda lo que por él se ha de pedir y llevar (...) Monta *ocho* reales y *catorce* maravedís en papel» [IIv]). Un poco menos contador es el Rey en los privilegios que otorga, en donde los factores económicos más relevantes vienen a ser el tiempo (siendo el privilegio solicitado y concedido un privilegio con caducidad), la conformidad de las copias al ejemplar aprobado y tasado, y la exclusiva de los derechos. En el privilegio de Castilla los tres puntos constan por separado y de la siguiente forma:

> damos licencia y facultad para que, por tiempo y espacio de diez años cumplidos primeros siguientes, que corran y se cuenten desde el día de la fecha desta nuestra cédula en adelante, vos, o la persona que para ello vuestro poder hubiere, y no otra alguna, podáis imprimir y vender el dicho libro.
>
> Y por la presente damos licencia y facultad a cualquier impresor destos nuestros reinos que nombráredes, para que durante el dicho tiempo lo pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo se vio (...) Y mandamos al impresor que ansí imprimiere el dicho libro, no imprima el principio y primer pliego dél (...) hasta que, antes y primero, el dicho libro esté corregido y tasado por los del nuestro Consejo (...) ni lo podáis vender ni vendáis vos, ni otra persona alguna, hasta que esté el dicho libro en la forma susodicha, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática y leyes de nuestros reinos que sobre ello disponen.
>
> Y mandamos que durante el dicho tiempo persona alguna, sin vuestra licencia, no lo pueda imprimir ni vender, so pena que, el que lo imprimiere y vendiere haya perdido y pierda cualesquier libros, moldes y aparejos que dél tuviere, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís por cada vez que lo contrario hiciere. De la cual dicha pena sea la tercia parte para nuestra Cámara, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para el que lo denunciare.

El privilegio de Aragón reúne los tres elementos, añadiendo el tema puntiagudo del control sobre las copias eventualmente importadas:

> damos licencia, permiso y facultad a vos, Miguel de Cervantes, que, por tiempo de diez años, contaderos desde el día de la data de las presentes en adelante, vos, o la persona

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> o personas que vuestro poder tuvieren, y no otro alguno, podáis y puedan hacer imprimir y vender el dicho libro de las Novelas ejemplares, de honestísimo entretenimiento, en los dichos nuestros reinos de la Corona de Aragón, prohibiendo y vedando expresamente que ningunas otras personas lo puedan hacer por todo el dicho tiempo, sin vuestra licencia, permiso y voluntad, ni le puedan entrar en los dichos reinos, para vender, de otros adonde se hubiere imprimido. Y si, después de publicadas las presentes, hubiere alguno o algunos que durante el dicho tiempo intentaren de imprimir o vender el dicho libro, ni meterlos impresos para vender, como dicho es, incurran en pena de quinientos florines de oro de Aragón, divididieros en tres partes; a saber: es una para nuestros cofres reales; otra, para vos, el dicho Miguel de Cervantes Saavedra; y otra, para el acusador. Y, demás de la dicha pena, si fuere impresor, pierda los moldes y libros que así hubiere imprimido....

El léxico de la economía pura y dura tiene escasa vigencia en el resto del paratexto (el único verbo claramente económico es 'granjear', que se encuentra en el prólogo en relación con la amistad: «Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida *he granjeado*, antes con mi condición que con mi ingenio»). En cambio, el discurso moral, amén de la citada fraseología sobre las cosas contrarias a fe y buenas costumbres, se articula de dos maneras.

Por un lado, vincula a la aludida fraseología otro esquema formulario, mucho más libre en sus opciones de detalle, pero siempre estructuralmente introducido por «antes» y orientado a una visión de la moral como generalización, lo cual hace de la literatura de ficción («novelas y fábulas» según Cetina) y de la lengua castellana (alabada por Salas Barbadillo, fray Juan Bautista y el Rey) unos instrumentos cuyo fin declarado no puede ser otro que la propaganda moral y la defensa de los valores identitarios de la monarquía católica «en España y fuera de ella», como hace constar Salas Barbadillo.

El potencial y la vigencia del esquema «no hallo cosas... antes» son notables. El doctor Cetina dice: «*antes* con semejantes argumentos nos pretende enseñar su autor cosas de importancia, y el cómo nos hemos de haber en ellas; y este fin tienen los que escriben novelas y fábulas». Diego de Hortigosa dice: «*antes* hallo en él cosas de mucho entretenimiento para los curiosos lectores, y avisos y sentencias de mucho provecho, y que proceden de la fecundidad del ingenio de su autor». Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo dice: «*antes* bien confirma el dueño desta obra la justa estimación que en España y fuera della se hace de su claro ingenio, singular en la invención y copioso en el lenguaje, que con lo uno y lo otro enseña y admira, dejando desta vez concluidos con la abundancia de sus palabras a los que, siendo émulos de la lengua española, la culpan de corta y niegan su fertilidad».

El argumento lingüístico, sin *antes*, aparece también en el privilegio del Rey, que habla de «un libro intitulado Novelas ejemplares, de honestísimo entretenimiento, donde se mostraba la alteza y fecundidad de la lengua castellana» y en la aprobación de fray Juan Bautista, la cual refunde el mismísimo repertorio argu-

ISSN: 1594-378X

mental, pero lo hace de forma más original, acudiendo a la autoridad de Santo Tomás para sacar a luz el tema moral de la eutropelia, virtud que «consiste en un entretenimiento honesto». En su opinión «la verdadera eutropelia está en estas novelas, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen». El tema de la eutropelia, fundamental para matizar la cuestión de lo ejemplar, con la variantes del entretenimiento honesto (glosa del propio Juan Bautista), del honestísimo entretenimiento (Salas Barbadillo y varias veces el Rey, en ambos privilegios) y del mucho entretenimiento (Diego de Hortigosa), aparece a menudo en el paratexto, casi siempre como elemento principal de una serie que permite entender mejor en qué está pensando quien expresa el juicio.

Alrededor de algunas palabras clave de estas cadenas matizadoras, como útil y provechoso, pivota el tránsito del discurso moral y de las reivindicaciones estéticas y lingüísticas hacia los dominios, más y menos metafóricos, de la economía moral.

En el privilegio de Aragón, con la aprobación de Juan Bautista, en uno de los apartados estilísticamente más originales del paratexto, el Rey no sólo habla de «un libro intitulado Novelas ejemplares, de honestísimo entretenimiento, el cual es muy útil y provechoso», claramente en sentido de economía moral, sino que, casi a continuación propone otra vez la palabra utilidad, pero aplicada tanto con su valor económico más estricto, como con su valor social: «E nos, teniendo consideración a lo sobredicho, y que ha sido el dicho libro reconocido por persona experta en letras, y por ella aprobado, para que os resulte dello alguna *utilidad*, y, por la común, lo habemos tenido por bien». La utilidad de Cervantes es evidentemente una ganancia, mientras que la (utilidad) común coincide con un dominio intermedio entre la utilidad moral del texto (el valor ejemplar a que alude el Rey) y su potencial de entretenimiento (relacionado con ingenio, variedad, etc., es decir con el valor ejemplar en que piensa Cervantes).

Es con esta dimensión social que conecta el prólogo de un autor como Cervantes, incapaz, a lo largo de una vida de mucho discurso y recorrido, de granjear otra cosa que amigos («Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida *he granjeado*, antes con mi condición que con mi ingenio»). El teatro moral del autor, después del autorretrato, propone como argumento fundamental la verdad: «mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades». Tal y como su autor, las novelas tienen una cara singular, marcada por la larga trayectoria de una vida individual, inasimilada, inasimilable y llena de adversidades. Por otro lado, son caretas de pura cara, caretas sin cuerpo, antífrasis de toda anatomía conocida, imposibles de desmembrar y descuartizar. Como más adelante detallará, sus máscaras no son máscaras ni de algo, ni de alguien. No se parecen a nada, ni a nadie: «Y así, te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca». Sólo después de esta primera reivindicación de peculiaridad, con que toma distancia del ejemplarismo piadoso y de 'pepitoria', el cocinero Cervantes introduce el tema de lo honesto, decli-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

nándolo al hilo de la medida, de la razón (puede que cristiana) y del discurso cristiano (antes de la medida y la razón-puede-que-cristiana que del discurso cristiano): «quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere». El texto tiene que garantizar acceso seguro tanto al lector distraído por los *negotia* (y por ende descuidado) como al lector «desocupado» y avisado (y por ende cuidadoso para con los otia) con que el autor, como sabemos sueña.

Honesto, por supuesto, es palabra que por un lado remite a entretenimiento (como el propio paratexto superabundantemente patentiza) y por otro alude a ejemplar. Y sin embargo Cervantes aparta honesto de moralmente útil (y utilitario), introduciendo el argumento no en términos sustantivos sino como una cuestión de nombre. De esta manera incluye entre las motivaciones del nombre el tema económico-moral del provecho, atributo seleccionado, en lugar de útil, para el ejemplo que cada una de las novelas puede ofrecer: «Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso». A la hora de dar detalles Cervantes hace alarde de un paso atrás, por razones de espacio, pero en realidad respalda una interpretación teatral, lúdico-contemplativa y económicamente no utilitaria del provecho, entretenido y moral, que puede sacarse de sus novelas. Desde el punto de vista del destinatario, las sitúa, por lo tanto, claramente del lado de los *otia*, pero lo hace cuestionando los ejes negotia-espacio público y otia-lectura-aposento. La asociación que propone es entre otia, honestidad y espacio público: «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».

La toma de distancia de la religión por un lado y de la economía por otro es algo más que explícita: «Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (...) A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación». Una inclinación de jardinero y de educador público (con una cita de cine podría decirse que de *Spanish Gardener*), respaldada, claro está, por la conciencia y el orgullo, muy riguroso desde el punto de vista de la economia moral, de no tener deudas con nadie, a lo menos desde el punto de vista de la fantasía y la creación. El vínculo más directo con la economía pura y dura se define en términos estrictamente económicos y reside en no tener deudas. Dice Cervantes: «me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». La deuda (externa) de las *Ejemplares* es con el género (la *novella*), no con sus «ejemplares». La metáfora de la generación, además de evitar una problemática identificación con el Creador, recapacita perfectamente la galaxia de Gutenberg: el

ISSN: 1594-378X

ingenio es padre, la pluma madre y la estampa niñera. La novela es hermana melliza del mercado literario moderno, del cual las novelas traducidas (en muchos casos del italiano) son en cambio hermanastras mayores y adoptadas.

Después del muy conocido y estudiado paréntesis promocional de futuras publicaciones quedan espacio y tiempo para un último asalto al codiciado fortín de la economía (desandando a contramano la historia urbana de España, Cervantes ha conocido el mercado como una fortaleza, de mucha muralla y de difícil ensanche). Siglos antes de Almodóvar, Cervantes formula de manera tajante su versión de la más antieconómica de las leyes económicas, la ley del deseo: «Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá rienda a los deseos?».

Para cumplir con tanta libertad como la que los deseos prometen sólo hace falta un suplemento de paciencia (siendo insuficiente la mucha que el soldado y cautivo había aprendido a tener «en las adversidades»), suplemento indispensable «para llevar bien el mal que han de decir de mí más de cuatro sotiles y almidonados», ellos también figuras architípicas del mercado literario moderno y de su teatro.

El mismo tema aparece también en la dedicatoria, en la cual Cervantes se precia de no involucrar en tales asuntos al Conde de Lemos, renunciando a pedirle «protección y amparo, porque las lenguas maldicientes y murmuradoras no se atrevan» a morder y lacerar el cuerpo literario de sus novelas, prudentemente conformadas, como se ha dicho, a prueba de «pepitoria». Mediante la dedicatoria, homenaje al mecenatismo y renuncia al Mecenas, los «doce cuentos» se alejan definitivamente de su autor y se lanzan al mercado: «Tales cuales son, *allá* van, y yo quedo *aquí* contentísimo». Allá es donde el mercado; aquí dista mucho tanto del mundo mercante de los negotia como del tradicinal circuito de los protectores, y por esta equidistancia está Cervantes tan contento.

Y sin embargo, de «moral ejemplo» vuelve a hablar, desde su primer verso, la composición del Marqués de Alcañices, en la cual el arte sirve para sacar la verdad de la mentira en beneficio del los lectores y de su ingenio. También los versos de Fernando Bermúdez y Carvajal parecen remitir al final del prólogo y al enigmático «misterio» que las novelas «tienen escondido [y] que las levanta». Los versos comparan las novelas con el Laberinto de Creta, «obra peregrina y rara», hablando de «doce laberintos», labrados con variedad mayor que la de la naturaleza por un «Cervantes, raro y sutil». El adjetivo raro, común a las dos series, media entre peregrino y sutil, conectando también Cervantes, y no sólo sus novelas, con el laberinto de Creta. Más convencional y retórico suena en cambio el tributo de Fernando de Lodeña, especialmente si lo comparamos con los versos dedicados «A los lectores» por Juan de Solís Mejía, figura tan renacentista como para identificarse con la de un «gentilhombre cortesano». El tema del libro y el motivo de la lectura aparecen aquí con la sola mediación del esquema vocativo: «¡Oh tú, que aquestas fábulas leíste...». Los versos siguientes vuelven a subrayar la idea del secreto, del misterio escondido y de la rareza, evidentemente no al alcance de todos los lectores, sino de los más discretos, tan amantísimos como para llegar a ser algo más que cuidadosos: «si lo secreto dellas contemplaste, verás que son de

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

la verdad engaste, que por tu gusto tal disfraz se viste!»

Lo que sigue este último disfraz, traje de gala de la verdad, desglosa por última vez dentro del paratexto el tema económico y moral del infotainment y del *miscere utile dulci*. El paratexto lo consigue traduciendo el latín *utile* con el castellano *honesto*, es decir dejando constar una vez más la toma de distancia de los dominios de la economía moral y recomendando, a manera de remedio, la mezcla cervantina, notable a la vez por su humanidad y por su humanismo, es decir por su buen conocimiento de las humanas inclinaciones antes y más que del alma y del cuerpo como entidades separadas: «Bien, Cervantes insigne, conociste la humana inclinación, cuando mezclaste lo dulce con lo honesto, y lo templaste tan bien que plato al cuerpo y alma hiciste». Al hilo del final, la metáfora culinaria del plato (que retoma la imagen de la pepitoria) es definitivamente desplazada por la metáfora indumentaria del traje, inaugurada en este caso por otra palabra clave del léxico económico: «Rica y pomposa vas, filosofía; ya, dotrina moral, con este traje no habrá quien de ti burle o te desprecie». Las opciones léxicas (riqueza y pompa por un lado, filosofía y doctrina moral por otro) son, como se ve, de mucha ambición, lo cual, junto a la elegancia del traje, pone el texto a salvo de burlas, menosprecios y pepitorias, pero dista mucho de garantizar el éxito, como bien saben dos personajes muy logrados como Don Quijote y Vidriera, a su manera de mucho éxito, aunque estrafalariamente vestidos y abundantemente burlados y menospreciados. Nadie se va a reir de la señorita filosofía engarzada en su trajecito de luces, pero es muy probable que acabe solterona y sin consuelo de amantes: «Si agora te faltare compañía, jamás esperes del mortal linaje que tu virtud y tus grandezas precie».

Los matices del discurso ejemplar dentro del paratexto de las *Novelas Ejemplares* son muchos y en parte contradictorios, pero resulta evidente que la eficacia del conjunto depende de la capacidad de producir (y reproducir) ecos, introduciendo variaciones dentro del sistema de normas de un canon formulario para reciclar, con cambios de acento, etiquetas y lemas que se retoman, a menudo con sobrada intención, antes y más que sin ella. La eutropelia, honesta doncella de muy ejemplares talentos, tiene un problema hasta más gordo del que tiene la filosofía y del que tenía la casta Angélica entre piratas, cuarteles y campamentos militares: entrando en el mercado literario se ha metido nada menos que en y con el patio de Monipodio, es decir no con el mundo de los *negotia* tal y como posteriormente se ha contado y comentado por los manuales de la economía política, sino con un mafiamundo librero y un mafiamundillo literario profundamente ofuscados y anticompetencistas. Frente a este cambalache de anticompetencia perfecta, la reacción de Cervantes es la búsqueda de un caminito y de un mercadillo solidarios y no negociables, una ruta para navegar de forma honesta y honestamente entretenida, entre otia y negotia, guardando distancias, en la medida de lo posible, no sólo del cadalso (del poder) y del crisol (de la pepitoria) sino también de las rocas duras de la economía mafiosa y de los remolinos hipócritamente tragamundos de cuantos maniobraban en la época los sutiles entretelones de la economía moral.

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

CERVANTES, Miguel de (1613) *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta.

----- (1614) *Viaje del Parnaso*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.

CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo (2005) «Consideraciones en torno a los prologos de Miguel de Cervantes», *Literatura: Teoría, Historia y Crítica*, 7, págs. 159-186.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel (1985) «Creación artística en los prólogos de Cervantes» *Anales Cervantinos*, 23, págs. 161-193.

RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo (1999) «El prólogo del *Quijote*: la imitación perfecta y la imitación depravada» en G. Dopico Black y R. González Echevarría, eds. *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, Salamanca, Almar.

SOCRATE, Mario (1974) *Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia-Padova, Marsilio.

TANGANELLI , Paolo (2012) «"En la gloria en donde el lenguaje es ver". Algunas notas sobre las técnicas de visualización en el sermón barroco», *Lectura y signo: revista de literatura*, 7.1 , págs. 107-120.

----- (2011) «Sull'ibridazione dei paradigmi di descriptio personarum nel *Lazarillo* e ne *La vida es sueño*» en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, A. Baldissera, G. Mazzocchi, P. Pintacuda (eds.), Como-Pavia, Ibis, págs. 464-481.

----- (2011a) *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Como-Pavia, Ibis.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Doce novelas ejemplares nunca impressas
(El juego de la 'experimentación' en la narrativa cervantina)

Aldo Ruffinatto
Universidad de Turín

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Resumen
Tras un análisis atento de algunas de las *Novelas ejemplares* (las que se relacionan más estrechamente con la picaresca), análisis centrado en el cruce de géneros perceptible en los niveles inter e intra-textuales, procuramos penetrar en el taller de creación literaria cervantina para observar de cerca las fases de elaboración y los procedimientos que adoptó don Miguel en la creación de los mundos posibles de sus novelas. Intentamos también escudriñar la razón por la que Miguel de Cervantes no se atrevió a publicar su colección de novelas cortas hasta muchos años después de la elaboración de la mayoría de ellas y en la estela del éxito del primer *Quijote*. Entre otras, se plantea la posibilidad de que el alcalaíno buscara precisamente en un elemento extradiegético el pretexto para ofrecer homogeneidad a un conjunto de piezas heterogéneas y en principio extrañas a cualquier proyecto de agregación basado en una propiedad común.

Abstract
After a careful analysis of some of the *Novelas ejemplares* (in particular those that are most closely associated with the picaresque), an analysis which focused on the intersection of genres detectable at the inter- and intra-textual levels, we'll try entering Cervantes' literary workshop to observe the processing steps and the procedures adopted by Don Miguel in creating the possible worlds of his novels. We shall also try understanding the reason that Miguel de Cervantes dared not publish his collection of short stories until many years after the development of most of them and why he finally did so only in the wake of the success of the first *Quijote*. Among others, we fathom the possibility that the author sought precisely in the use of an extradiegetic element the pretext to turn homogeneous a series of heterogeneous parts, initially very far from any project of aggregation based on a common property.

Recibido el 16/08/2013. Publicado el 24/09/2013

1. PRELIMINARES DE MÉTODO

Todo empezó con la maleta del ventero o, mejor dicho, con la maleta que un viajero distraído había olvidado en la venta de Juan Palomeque el Zurdo[1]. En esta maleta, al lado de algunos libros de caballerías, se muestran unos papeles «de tan buena letra escritos» que contienen dos novelas cortas: *El curioso impertinente* (de cuya lectura se encarga el cura en los capítulos 33-35 del *Quijote* de 1605), y, escondida en un «aforro» de la misma maleta, la *Novela de Rinconete y Cortadillo* (que el cura pone a buen recaudo para leerla en un segundo momento)[2].

Este hallazgo demuestra, entre otras cosas, que Cervantes en años anteriores o muy cercanos al Quijote de 1605 había ejercido la actividad de creador de novelas cortas con un doble propósito: primeramente, el de trasladar el género '*novella*' del dominio italiano al español no como simple imitación sino más bien como proyecto (diseño) autóctono; y en segundo lugar, con el propósito de utilizar algunas de estas novelas cortas como material narrativo intercalable en narraciones más amplias (una experimentación que Cervantes, antes del primer *Quijote*, había realizado ya en la *Galatea* con sus cuatro novelas intercaladas: las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Silerio, y Rosaura y Grisaldo)[3].

En cambio, da buena fe del primer propósito (*novelle* autóctonas y autónomas) el testimonio que nos ofrece un racionero de la catedral de Sevilla, Francisco Porras de la Cámara, quien, en torno al año de 1605, se encargaba de reunir en un cartapacio diversas historias y anécdotas anónimas para deleitar los ocios de su amo, el cardenal de Sevilla Niño de Guevara. Entre ellas figuraban dos relatos con

---

[1] «Y, entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio de Tracia;* y el otro, de *Felixmarte de Hircania;* y el otro, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*.» (*Quijote*, I.32 [248b]). En lo referente a las citas del *Quijote* y otras obras cervantinas remito a la edición de Florencio Sevilla: Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, Madrid, Castalia, 1999, indicando entre corchetes la página correspondiente (esta edición se puede consultar on line en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [2001]; por lo que se refiere a las *Novelas*, en el vínculo http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4493&portal=40, [consulta del 19 de septiembre de 2013], donde se encuentran en un cómodo cotejo hipertextual con la clásica edición de Schevill y Bonilla y con las dos primeras de Juan de la Cuesta, 1613 y 1614). Sobre la maleta del ventero en el *Quijote* realizaron bordaduras hermenéuticas muy finas Molho (1993: 57-68) y Martín Morán (1999: 275-293).

[2] «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que, pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mesmo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad.» (*Quijote*, I.47 [303a]).

[3] Sobre la intercalación de historias en la *Galatea* véase: Baquero Escudero (2006: 99-108).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

el título de *Rinconete y Cortadillo* y *Celoso extremeño*, sin nombre de autor pero claramente cervantinos[4].

Por consiguiente, cuando en el año de 1613 Cervantes entrega a la imprenta una serie de novelas cortas con el título de *Novelas Ejemplares* no nos sorprenderá, ojeando la Tabla[5], descubrir en el tercer puesto la novela de *Rinconete y Cortadillo*, y en el séptimo la del *Celoso Extremeño*. Son justamente las novelas mencionadas (la primera) en el *Quijote* de 1605 y transcritas (ambas) por Francisco Porras de la Cámara, novelas que con otras diez –y los preliminares al uso– constituyen la totalidad de esta recopilación cervantina colocada al amparo de la ejemplaridad (*Novelas Ejemplares*) y bajo el lema de la originalidad:

> ... yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (*NE*, Pról. [514ª])

Revista de lenguas y literaturas

Pero a don Miguel se le olvida decir que uno de los rasgos principales de esta novedad reside en el hecho de que todos los relatos de esta nueva colección, tanto los viejos como los más recientes, no habían gozado hasta entonces de los honores de la imprenta. Así que el título completo de esta recopilación hubiera debido ser el siguiente: *Doce novelas ejemplares [nuevas] nunca impressas*[6], de la misma manera que dos años después, al reunir en una colección sus obras teatrales que no habían salido nunca a la escena, Cervantes no duda el ponerles el título de: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*[7]. Y así como en esta última colección no tienen cabida las obras que ya se habían hecho públicas en otras ocasiones (conocidas como 'teatro de la primera época'), del mismo modo en el conjunto de las *Novelas*

OCHO
COMEDIAS Y OCHO
ENTREMESES NVEVOS,
Nunca representados.
COMPVESTAS POR MIGVEL
DIRIGIDAS A DON PEDRO TE-
Año 1615.
CON PRIVILEGIO.

[4] Los avatares de este cartapacio pueden leerse en un precioso trabajo bibliográfico de Rodríguez-Moñino (1965).

[5] El índice de la primera edición de las *NE* tiene esta configuración: «TABLA DE / las Novelas. / i La Gitanilla. Fol. 1 / ij El Amante liberal. 38 / iij Rinconete y Cortadillo. 66 / iiij La Española Inglessa. 87 / v El Licenciado Vidriera. 111 / vj La fuerça de la sangre. 126/ vij El zeloso Estremeño. 138 / viij La ilustre fregona. 158 / ix Las dos donzellas. 189/ x La señora Cornelia. 212 / xj El casamiento engañoso. 233 / xij La de los perros Cipion, y Bergança. 240» (http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12371401999012628532624/ima0002.htm; 19-09-2013)

[6] Es decir, con un título afín al que adoptó en 1666 el mercader de libros y escritor madrileño, Isidro de Robles, para sus novelas: *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares nuevas nunca vistas ni impresas*.

[7] *Ocho Comedias, y ocho / entremeses nuevos, / Nunca representados*. / Compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra [...] En Madrid, Por la viuda de Alonso Martín / A costa de Juan de Villarroel [...] Año 1615.

ISSN: 1594-378X

Ejemplares no encuentran cobijo las novelas que se habían utilizado en otras narraciones como episodios intercalados.

Dichas consideraciones nos invitan a buscar parámetros orientativos que puedan utilizarse a la hora de describir, catalogar y entregar al circuito hermenéutico las doce novelas nunca impresas, ayudándonos incluso a fechar con cierta exactitud (o, por lo menos en los términos de un *ante quem* o un *post quem*) aquellos relatos que a falta de datos concretos internos o pruebas documentales parecen eludir cualquier intento de determinación cronológica. No cabe duda de que tales parámetros orientativos deben configurarse preferentemente como parámetros textuales, y, más concretamente, como intratextuales e intertextuales.

Tras precisar que pertenece al dominio intratextual el diálogo entre el texto de un determinado autor y otros textos del mismo autor y al territorio intertextual el diálogo entre el texto de un autor y los textos de otros autores, convendrá matizar ulteriormente los parámetros intra e intertextuales con la introducción de dos rasgos distintivos más para cada uno de ellos hablando de inter- o intratextualidad de género, por un lado, y de intra- o intertextualidad diegética, por el otro lado.

En el caso de la *intratextualidad de género* tomaremos en consideración los efectos debidos al traslado de un género literario de algunas obras a otras obras de género distinto del mismo autor (por ejemplo, en el caso de algunas de las ejemplares, el pasaje de las estructuras dramáticas del teatro cervantino a la estructura narrativa de las novelas y viceversa, o bien la evolución de las estructuras narrativas de las novelas cortas hacia las mismas estructuras de la novela propiamente dicha); mientras por lo que se refiere a la *intratextualidad diegética* observaremos el traspaso de temas narrativos, motivos, personajes y situaciones de una a otra obra del mismo autor (por ejemplo, el tema del cautivo cristiano y sus aventuras sentimentales, con relativo 'cruce de parejas', rebotando del *Trato de Argel* – perteneciente al teatro de la primera época – a la novela del *Amante liberal*, y de esta al capitán cautivo del *Quijote* hasta llegar a los *Baños de Argel* – teatro de la segunda época. Se mueven en este ámbito las observaciones de Rey-Hazas (1999: 119-164) sobre el sistema de interrelaciones múltiples y diversas que configura el marco implícito de las *Ejemplares*).

Paralelamente, por lo que atañe a *intertextualidad de género* tendremos en cuenta el diálogo entre algunos géneros narrativos practicados en la época de Cervantes o en épocas anteriores (como las caballerías, la novela bizantina, la picaresca, etc.) y la estructura narrativa de aquellas *Novelas ejemplares* que de algún modo se relacionan con ellas (por ejemplo, el diálogo entre la picaresca y las novelas de *Rinconete y Cortadillo*, del *Coloquio de los perros*, de *La ilustre fregona*); mientras que la *intertextualidad diegética* tendrá en especial consideración el diálogo entre las *Ejemplares* y las obras de otros autores que plantean temas narrativos, motivos o situaciones afines (por ejemplo, *Lazarillo* en su relación dialógica con *Rinconete y Cortadillo*).

Que yo sepa un trabajo sistemático basado en los mencionados parámetros y centrado en las doce novelas cervantinas no se ha realizado todavía o, mejor dicho, se han llevado únicamente a cabo algunas pesquisas que o se cifran en las co-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ordenadas intertextuales (sin distinguir entre intertextualidad de género y diegética) o miran preferentemente a la intratextualidad ignorando los efectos de la intertextualidad.

Por otro lado, no puedo ocultar que una posible investigación sistemática de las doce *Ejemplares* en la dirección indicada se llevaría una cantidad de tiempo impresionante y llenaría sin duda ninguna las páginas de un volumen entero.

Dadas las circunstancias, pues, y debido a la gran consideración hacia el público que desde siempre orienta mis intervenciones en ámbitos oficiales, me limitaré aquí a ofrecer un pequeño ensayo de las ventajas heurísticas y hermenéuticas que pueden derivarse de dicho planteamiento, considerando únicamente las ejemplares que de manera más o menos evidente remiten al mundo picaresco. Me refiero a *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera, El casamiento engañoso*, y *El coloquio de los perros.*

2. *LA ILUSTRE FREGONA*

Como es bien sabido, en *La ilustre fregona* actúan con máscaras de personajes humildes y vulgares (mozo de mula y fregona, respectivamente) dos jóvenes pertenecientes a la nobleza burgalesa cuyos contrastados amores llegan a buen fin merced al reconocimiento de la verdadera identidad de ambos. Cabe advertir, sin embargo, que las aventuras de estos dos jóvenes (las que con mayor evidencia establecen un diálogo intratextual con la primera novela de la colección: la *Gitanilla*) no cubren todo el relato, puesto que toda la parte inicial se centra en la 'inclinación picaresca' de Carriazo (primer experimentador del oficio)[8] y Avendaño, los dos amigos que deciden abandonar su rica y noble cobertura paterna para buscarse una vida nueva y libre al estilo de los pícaros. De hecho, se debe precisamente a la vocación itinerante de la categoría la llegada a la posada del sevillano en Toledo donde hace su aparición la ilustre fregona: una muchacha hermosa y desenvuelta que determina el enamoramiento de Avendaño con todo lo que sigue en el nivel de las estructuras narrativas hasta la solución final al amparo de la anagnórisis[9]. Y la llegada a la posada del sevillano, con todo lo que sigue, supone también la imbricación de un género intertextual determinado (el de la picaresca) en otro género, análogo al que puede descubrirse en la *Gitanilla*, es decir, el dramático apuntando a la diégesis lopesca. De hecho, las relaciones dialógicas entre el cuerpo central de la *Ilustre fregona* y la comedia de Lope *El mesón de la corte* han sido evidenciadas en más de una circunstancia y con pruebas inconfutables[10]. Lo

[8] «Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba» (*La ilustre fregona*, [613b]).

[9] Sobre la anagnórisis en las *Ejemplares* cervantinas , véase el excelente estudio de Teijero Fuentes, 1999: 539-570.

[10] Véase, por ejemplo, Oliver Asín, 1928: 224-31; y, más recientemente, Montero Reguera, 1993: 337-359 y Jurado Santos, 2000. Son importantes también, a este respecto, las observaciones de Presotto,

ISSN: 1594-378X

que no se ha notado, sin embargo, es que la confluencia de la comedia de enredo en el mundo picaresco produce efectos desfavorables en la manifestación narrativa de la *Ilustre fregona*. La línea 'picaresca', en efecto, corre paralela a la de la 'comedia de enredo' sin amalgamarse con ella en ningún momento; la impronta del 'non finito' se hace aún más profunda que en otras novelas cervantinas[11] ampliando sobremanera el espacio de la prenotoriedad (es decir, el espacio que el lector tiene que rellenar con sus conocimientos del tema)[12] y dejando el artificio de la anagnórisis sin el necesario soporte diegético; por otro lado, el camino de perversión que caracteriza la picaresca se pierde aquí en un laberinto fragmentario y grotesco carente de un verdadero sentido. De ahí la sensación de desequilibrio que esta novela suscita en sus lectores.

3. *RINCONETE Y CORTADILLO*

Lo mismo ocurre, a bien mirar, en la novela de *Rinconete y Cortadillo*, donde una primera parte explícitamente picaresca[13] (Cortadillo en su mismo nombre denuncia la presencia del *Lazarillo* en el nivel intertextual) desemboca en una segunda parte (la de Monipodio y su mundo del hampa sevillana) que procede sin sombra de duda del género dramático y, en particular, del subgénero entremesil que intertextualmente remite a los entremeses de jaques, rufianes y prostitutas (Ynduráin Muñoz, 1966: 321-333) e, intratextualmente, al entremés cervantino del

---

2003: 697-708. Cabe recordar que, además del *Mesón de la corte*, se ha traído a colación otra comedia de Lope (*La noche toledana*) supuestamente implicada en una relación dialógica con la «novella» cervantina (Oliver Asín, 1928: 224-31), además de la 'comedia famosa' de *La ilustre fregona*, atribuida sin certeza a Lope, que Morley y Bruerton fechan en 1616 (y que por tanto por posterior a la novela no nos interesa aquí) y cuyo titulo no deja lugar a dudas sobre su fuente cervantina (Jurado Santos, 2000: 77 y ss.).

[11] A esta característica de *work in progress*, aunque mejor sería hablar de obra no acabada (en el sentido del 'non finito' miguelangelesco) remite, por ejemplo, Ricaredo en la *Española Inglesa* cuando, en hábito de narrador de sus trabajos, confiesa no poderlos relatar por entero: «Casi un año se tardó en volver la nave de la limosna –informa haciendo referencia a su cautiverio argelino-; y lo que en este año me pasó, a poderlo contar ahora, fuera otra nueva historia» (*Española Inglesa*, [584a]).

[12] No por nada, el cervantismo de todas las épocas se ha comprometido con la adquisición de modelos vivos extraídos de la realidad histórica: desde la ubicación del mesón del Sevillano (en el número 23 de la calle del Carmen según Rodríguez-Marín, 1914-1917: II, 32-33; Astrana Marín 1948-1957: III, 557-594 y VI, 159); hasta los homónimos históricos de los personajes de la novela, por ejemplo, los apellidos 'Carriazo' y 'Avendaño' que aparecían en los libros de matrícula salmantinos por los años de 1581-1584 (Cotarelo y Mori, 1905: 100 y ss.); o la figura histórica del doctor de la Fuente, que en la novela atiende en el parto a la madre de Constanza (Amezúa y Mayo, 1956-1958: II. 295); sin olvidar la colocación de los personajes en escenarios reales o las alusiones al conde de Puñonrostro (aunque Schevill y Bonilla [1923: 277, n. 41] anotaron en su edición una confusión cervantina en esta referencia histórica): «...porque me ha maravillado mucho con lo que has contado de que *el conde* ha ahorcado a Alonso Genís y a Ribera, sin querer otorgarles la apelación», (*Ilustre fregona*, 615b) como apuntaron Rodríguez Marín (1914-1917: I. 145), Amezúa y Mayo (1956: II. 319) y Astrana Marín (1948-1957: VI. 155-157).

[13] Con esto no pretendo afirmar que la novela cervantina de *Rinconete y Cortadillo* sea una novela picaresca, ni mucho menos, sino más bien que algunos elementos (individuos y circunstancias) de clara ascendencia picaresca se trasladan al mundo narrativo cervantino conformándose con los parámetros vigentes en este nuevo mundo.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Rufián viudo[14]. Y como en el caso de la *Ilustre fregona*, la cohabitación de dos géneros distintos en un mismo texto se refleja negativamente en la manifestación narrativa coartando la actuación de los pícaros (que, al entrar en el mundo de Monipodio, pierden su natural protagonismo[15] para convertirse en meros espectadores de los acontecimientos) y transformando la dinamicidad del ambiente entremesil en la estaticidad de una descripción didascálica de elementos tópicos.

La segunda parte del *Rinconete*, en efecto, adquiere la configuración de una serie de cuadros protagonizados por personajes típicos que en la mayoría de los casos no gozan de nombres propios individuales sino más bien de nombres tipificadores[16]: dos mozos, vestidos de estudiantes, un mozo de la esportilla y un ciego, dos viejos, una vieja halduda y dos bravos, alguacil, dos mozas con cosas de comer cuyos nombres se van desvelando paulatinamente: las mozas se llaman Ganciosa y Escalanta; los bravos, Chiquiznaque y Maniferro; la vieja halduda, por ser bebedora, Pipota, etc.[17]. Además, el mismo nombre del personaje principal, Monipodio, remite al papel específico de su cofradía según nos informa el *Diccionario de Autoridades*, s.v.: «Monipodio. Convenio u contrato de algunas personas que unidas tratan algún fin malo».

Se trata, como ha sido señalado más de una vez por los cervantistas, de un amontonamiento lineal de una serie de escenas, casi un cuadro de costumbres[18], donde «no ocurre nada»[19], hasta tal punto que casi se le puede negar a esta parte central del *Rinconete* el estatuto de novela. Eso explica, entre otras cosas, la polémica que han armado los especialistas a la hora de establecer la naturaleza genealógica de la obra (Dunn, 1982: 81-118; Reed, 1987: 71-84; Márquez Villanueva, 1991: 149-181; García López, 1999: 185-192) y, en particular, la relación entre Cervantes y Alemán tal como la plantea el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte (Martín Morán, 2007: 89-107) en el capítulo 22 del *Quijote* de 1605; y como parece vislumbrarse en la primera parte del *Rinconete* donde una sucesión de vi-

[14] No cabe duda de que en este Entremés cervantino algunos personajes y algunas escenas parecen extraídas *recta vía* del *Rinconete*: el rufián Trampagos, por ejemplo, recuerda de cerca a Monipodio, mientras que la escena del entierro de la prostituta Pericona se completa con muchos detalles parecidos a los que se encuentran en el patio del mismo Monipodio. Otras huellas intratextuales se encuentran también en la primera jornada de la Comedia *El rufián dichoso*, como recuerdan Varela (1970: 53-89) y Sevilla (1997: 52-58).

[15] No importa que su actuación sea más o menos semejante al quehacer de los pícaros oficiales (Lazarillo, Guzmán, Buscón) porque lo que aquí queremos subrayar es el papel de protagonistas del relato que al entrar en la cofradía de Monipodio cambia radicalmente.

[16] Como, por otro lado, lo son los nombres de Rinconete y Cortadillo.

[17] Sobre los diferentes cuadros de la acción y los nombres tipificadores véase: Casalduero (1974²: 107-112).

[18] Véase Ludwig Pfandl (1933: 347) que, haciendo referencia a un subgénero picaresco denominado «novela de germanía», habla de un «cuadro de costumbres de colorido satírico...donde la acción no es nada y la descripción lo es todo». Véase también Blanco Aguinaga, 1957: 313-342.

[19] «Ya se sabe cuál es el tema del *Rinconete y Cortadillo*, o mejor dicho, que no lo hay: que no ocurre nada [...] Todo el arte de *Rinconete y Cortadillo* reside en esta sucesión, mantenida a propósito en lo arbitrario, de acontecimientos desprovistos en sí de todo significado» (Molho, 1972: 125-126).

ISSN: 1594-378X

ñetas narrativas que culminan con el suspiro que dan los dos pícaros delante de las galeras[20] constituyen otras tantas alusiones al *Guzmán de Alfarache*.

¿Imitación, parodia, contrafacción?[21] Lo cierto es que las indudables huellas picarescas de Rinconete y Cortadillo se interrumpen al entrar en la cofradía de Monipodio donde el contraste entre pícaros y personajes entremesiles 'de germanía' actúa sobre la arquitectura del relato causando anomalías evidentes tanto en la estructura narrativa de la primera parte (supuestamente picaresca) como en la de la parte central (apegada al género entremesil y de germanía). Tanto es así que Rinconete y Cortadillo para adherirse como 'individuos' al nuevo mundo posible creado por la cofradía de Monipodio precisan de un intérprete-traductor que les abra los canales de la comunicación[22].

4. *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Las consecuencias disarmónicas de un contraste de géneros vuelven a plantearse en otra Ejemplar cervantina donde se encuentran referencias concretas al mundo itálico: me refiero al *Licenciado Vidriera*[23], cuya falta de unidad se ha repro-

[20] «Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiróles la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gente del río, porque era un tiempo de cargazón de la flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas le habían de traer a morar en ellas por vida» (*Rinconete*, [558b-559ª]).

[21] No dejan de ser significativas al respecto estas palabras de Rey Hazas (2005: 184): «Cervantes no pierde la oportunidad que se le presenta de ironizar sobre el *Guzmán de Alfarache*, porque la contradictoria mezcla de religión y crimen que revela la distorsionada moral de los cofrades de Monipodio, cuyas maldades dicen poner al servicio de Dios, le viene a las mil maravillas para zaherir una vez más a Mateo Alemán, dado que éste funde en su *Pícaro* las sentencias teológicas más serias con los episodios más abyectos de la autobiografía de Guzmán, en curiosa promiscuidad de digresiones morales y aventuras indignas [...] *Rinconete y Cortadillo* está más lejos de la novela picaresca de lo que puede parecer a primera vista, y ello, entre otras razones, porque la estética novelesca cervantina era muy diferente de la alemaniana».

[22] «Pero, pues así es, y en cada tierra hay su uso, guardemos nosotros el désta, que, por ser la más principal del mundo, será el más acertado de todo él. Y así, puede vuesa merced guiarnos donde está ese caballero que dice, que ya yo tengo barruntos, según lo que he oído decir, que es muy calificado y generoso, y además hábil en el oficio. –¡Y cómo que es calificado, hábil y suficiente! –respondió el mozo–. Eslo tanto, que en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre no han padecido sino cuatro en el *finibusterrae,* y obra de treinta envesados y de sesenta y dos en gurapas. –En verdad, señor –dijo Rincón– que *así entendemos esos nombres como volar*. –Comencemos a andar, *que yo los iré declarando por el camino* –respondió el mozo–, con otros algunos, que así les conviene saberlos como el pan de la boca. Y así, *les fue diciendo y declarando otros nombres, de los que ellos llaman germanescos o de la germanía*, en el discurso de su plática, que no fue corta, porque el camino era largo». (*Rinconete*, [560b]. Cursiva añadida por mí.)

[23] He aquí un resumen sintético de esta parte: siendo muchacho, Tomás Rodaja (*alias* licenciado Vidriera) se topa con dos estudiantes que lo acogen a su servicio en la ciudad de Salamanca. Al servicio de sus señores, Tomás aprovecha las enseñanzas de la Universidad. Cuando sus amos deciden después de algunos años marcharse a Andalucía, Tomás prefiere volver a sus estudios salmantinos. Por el camino topa con un capitán de la infantería real y con él comienza una sucesión de viajes que le llevarán a conocer numerosos países y, principalmente, Italia. Tras volver a España conoce a una dama que se enamora de él, pero Tomás Rodaja no corresponde a sus sentimientos amorosos. Entonces la mujer acude a una morisca para que elabore un alimento (un membrillo) que le haga cambiar de idea. El alimento no sólo no consigue el efecto deseado sino que pone a

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

chado desde antiguo[24] aunque modernamente se prefiere hablar de una 'extraña' novela[25]. En ésta, una línea marcadamente picaresca en la parte inicial[26] (con posible intertexto diegético alemaniano e incluso quevediano[27]) preludia una parte más extensa donde toma la delantera una dimensión aforístico-sentenciosa acompañándose con una visión satírica de la sociedad[28].

En la apariencia, pues, el licenciado se mueve en la misma línea que *Rinconete y Cortadillo* dado que a la dinamicidad de una primera parte se opone la estaticidad de una segunda, más extensa y dominante. Pero si de las estructuras profundas nos trasladamos a las estructuras de superficie nos percatamos de que existen notables diferencias entre una novela y otra. En primer lugar, en el paso de la primera a la segunda parte el licenciado no pierde su protagonismo mientras que los dos pícaros del *Rinconete* se convertían en meros espectadores de acciones ajenas situándose así en el lugar del receptor del mensaje. Vidriera, en cambio, ocupa a pleno título el lugar del emisor del mensaje y se hace responsable en primera persona tanto de los aforismos y sentencias como de la visión crítico-satírica de algunos aspectos de la sociedad.

Es más, los dos pícaros del *Rinconete*, si bien pierden su protagonismo en la segunda parte de la novela, no pierden sin embargo su identidad de pícaros, mientras que el licenciado Vidriera transforma su papel de pícaro en el de un loco, introduciendo en la novela el tema de la locura en la versión típicamente cervantina del cuerdo-loco y apelando, en el nivel del diálogo intratextual, nada menos que al *Quijote*[29]. Con el caballero de la Mancha, además, comparte el triste

---

Rodaja en peligro de muerte. Los médicos consiguen salvarle la vida pero el licenciado cae en una singular locura, la de creerse un objeto de vidrio.

[24] Marcelino Menéndez Pelayo (1962[2]: 113), por ejemplo, tras apuntar que *El licenciado Vidriera* puede reducirse a una serie de apotegmas, afirma que Cervantes se había limitado a idear un tenue hilo argumental como pretexto para insertar en él toda suerte de apotegmas, sentencias, chistes y dichos ingeniosos; y el mismo Casalduero (1974[2]: 137), que postula una división de la novela en cuatro partes, considera las tres partes que anteceden y siguen al núcleo sapiencial del *Licenciado* como un marco al servicio del cuadro social allí dibujado.

[25] Muy acertadamente, Rey Hazas y Sevilla (2010: 7.012) hacen notar que más allá del evidente paralelismo entre los dos locos cervantinos (don Quijote y Vidriera), «la novela larga (el *Quijote*, por supuesto) sólo desarrolla la locura, mientras que la novela corta nos ofrece la secuencia completa de cordura-locura-cordura».

[26] Como subraya acertadamente Rodríguez-Luis (1980: I, 193-194): «Es claro que Cervantes debía tener muy en cuenta en este principio de su novela la historia del *Lazarillo de Tormes*, con la intención de establecer un contraste entre el primer pícaro y su Tomás Rodaja».

[27] El polimorfismo del héroe: muchacho pobre, servidor, estudiante, soldado no alistado, viajero por Italia, licenciado, hechizado, cuerdo-loco, aspirante a cortesano, prudente y valentísimo soldado se amolda bastante bien al perfil diegético de pícaros famosos como el de Guzmán de Mateo Alemán y el del Buscón de Quevedo

[28] En realidad, como nos advierte oportunamente Segre (1990: 121-132) la estructura del *Vidriera* plantea una tripartición: una primera parte que desarrolla el tema sintetizado en la nota anterior; una segunda parte que recoge las sentencias y los comentarios del protagonista; y una tercera parte en la que el licenciado abandona la Corte para trasladarse a Flandes donde encuentra la muerte como soldado. Sin embargo, el propio Segre (1990: 131, n. 1) nos hace notar que la estructura tripartita del relato se muestra únicamente en el nivel de la *fábula*, mientras en lo referente a la *intriga* la tercera parte se queda en un estadio narrativamente embrional.

[29] «*El licenciado Vidriera* –afirman Rey Hazas y Sevilla- complementa su figura con la de don

ISSN: 1594-378X

destino debido a la recuperación del seso, es decir, la muerte diegética que en el *Quijote* se manifiesta como muerte física mientras que en el licenciado Vidriera toma la configuración de una convivencia imposible con su entorno social que le condena al destierro: «y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, dejando fama en su muerte de prudente y valentísmo soldado» (*El licenciado Vidriera*, [593b]).

La intratextualidad diegética, pues, demuestra que en la novela del *Licenciado Vidriera* la dimensión picaresca de la fase inicial (en la que actúa un intertexto diegético que a bien mirar pretende establecer un diálogo con *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* y posiblemente con el *Buscón*[30]), desempeña un papel marginal y de mero soporte a la dimensión aforístico-satírica del centro de la novela donde un cuerdo-loco, semejante al héroe de la Mancha, nos sitúa en un mundo de derivación quijotesca (o sea indica el año de 1605 como término *post quem*) experimentando incluso los efectos de un posible narrativo (el héroe recupera el seso) que encontrará su realización diegética tan sólo en el *Quijote* de 1615. En efecto, *El licenciado Vidriera* supone una elaboración tardía o, de todas formas, posterior a la corte vallisoletana a la que se hace alusión no sin incongruencias en el curso de la novela[31]; lo que justifica la presencia de las huellas posibles del *Buscón* en el intertexto diegético de la primera parte del licenciado (puesto que se supone razonablemente que el *Buscón* tuvo una primera circulación manuscrita después de 1604 y antes de 1610, como establece Jauralde [1998: 131-134]); y, sobre todo, acredita la impronta quevediana perceptible en los fragmentos de sátira social que salpican la parte más extensa de la novela. Es bien sabido que los primeros *Sueños* quevedianos se difundieron, siempre de forma manuscrita, a partir de 1604 (*Sueño del Juicio*)[32], 1607 (*El alguacil endemoniado*)[33], y 1608 (*El sueño del infierno*)[34]; y es

---

Quijote, en virtud de su común locura, y a consecuencia de que la de uno es contemplativa y la del otro activa. Los paralelos son evidentes, pues don Quijote se vuelve loco por leer libros, por una actividad en cierto modo intelectual, y su locura le lleva al ejercicio de las armas, mientras que Vidriera es un lector, un intelectual que rechaza el mundo de las armas, a quien vuelven loco con un filtro de amor y que sólo cuando recupera su cordura se ve obligado a ejercitarlas. Uno empieza donde el otro acaba, la locura del caballero coincide más con la actividad del cuerdo Rueda, mientras que la cordura de don Alonso Quijano se halla más próxima a la locura intelectual de Vidriera» (Rey Hazas-Sevilla, 2010: 7012a).

[30] Véase n. 28.

[31] En efecto, algunos datos que hacen referencia a la Corte no remiten a Valladolid (sede de la corte entre 1601 y 1606) sino más bien a Madrid donde regresó definitivamente la Corte y sus cortesanos después de 1606. Hablando de un «muchacho agudo que escribía en un oficio de Provincia» [591a], Vidriera utiliza el nombre ('provincia') con el que se llamaba en Madrid a la cárcel de la Corte, situada en la Plaza de Santa Cruz. Y más adelante, cuando Vidriera tras recobrar el seso vuelve a la corte con acompañamiento de muchachos y hombres, la referencia al 'Patio de los Consejos' («Pasó el conocimiento de los muchachos a los hombres; y, antes que el licenciado llegase al *patio de los Consejos*, llevaba tras de sí más de docientas personas de todas suertes» [593b]) nos sitúa en el patio del antiguo Palacio Real de Madrid

[32] «El *Sueño del Juicio* (que se denominará en las ediciones impresas posteriores a 1631 *Sueño de las calaveras*) corrió manuscrito desde antes de 1605. Probablemente se había redactado en Valladolid hacia finales de 1604» (Jauralde, 1998: 134).

[33] «En 1607 o 1608 puso Quevedo en circulación el *Alguacil endemoniado*, dedicado en algunos manuscritos al Marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota, noble de vida tan divertida como escandalosa, con el que Quevedo debió de entablar amistad ya en Valladolid. Y en otros, todavía, al

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

también sabido que «Cervantes y Quevedo, pese a sus múltiples diferencias de toda índole, se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente» (Rey Hazas, 2008: 227). Resulta extraño, pues, el hecho de que, al hablar de las relaciones intertextuales establecidas por la parte sentenciosa del *Licenciado* se haga referencia a un sinmúmero de modelos, folclóricos (apelando a la sabiduría popular), clásicos (Ovidio, Valerio Máximo, la Biblia, Platón, Séneca, etc.) y modernos con respecto a la época y la tierra de Cervantes (Pero Mexía, Zapata, Melchor de Santa Cruz, Villalón, Juan Rufo, etc.), dejando, sin embargo, al margen las sentencias extraíbles de los *Sueños* quevedescos.

En efecto, las palabras de Rey Hazas mencionadas arriba («Cervantes y Quevedo ... se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente») invitan a tomar en consideración la doble posible orientación del diálogo entre los dos autores, es decir, una línea que atribuye a Cervantes el papel de emisor y a Quevedo el de receptor, al lado de otra línea en la que el papel de emisor le corresponde a Quevedo y el de receptor a Cervantes. Esta última suele ser bastante desatendida a la hora de valorar las manifestaciones de este diálogo intertextual en algunas de las *Ejemplares*, tal vez porque se estima poco probable que el alcalaíno al redactar una novela ejemplar como, por ejemplo, *El licenciado Vidriera* (alrededor de 1605 o 1606) le hiciera caso a un 'chaval' como Quevedo que en aquel entonces tenía veinticinco o veintiséis años y cuyos primeros ejercicios literarios (el *Buscón* y los *Sueños*, además de los poemas publicados en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa recopiladas en 1603 [Rey Hazas, 2008: 210]) acababan de difundirse entre los integrantes de un limitado círculo de cortesanos.

Y, sin embargo, por lo menos dos factores juegan en favor de un diálogo posible entre Quevedo (emisor) y Cervantes (receptor): el primero, externo al texto, estriba en que el alcalaíno, al igual que Quevedo, era un incansable lector «aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles» (*Quijote*, I.9 [170b]), y los de Quevedo en 1604, cuando los dos debieron de conocerse en Valladolid (Rey Hazas, 2008: 210), no pudieron pasar desapercibidos ante los ojos de Cervantes pues no pertenecían exactamente a la categoría de los papeles rotos de las calles (Pérez Cuenca, 2006: 187-2011). El segundo factor, más propiamente textual, radica en la posibilidad de que los *Sueños* quevedianos (y, entre ellos, el *Sueño del Juicio*) de alguna manera entraran en el taller narrativo de Cervantes desempeñando el papel de modelo estructural.

5. *EL CASAMIENTO ENGAÑOSO, EL COLOQUIO DE LOS PERROS*

Un modelo que sigue funcionando en el caso de las dos últimas novelas ejemplares que, como es bien sabido, se consideran emparentadas con la picaresca,

---

Conde de Lemos, lo que parece indicar que estamos antes de su nombramiento como Virrey de Nápoles (1608)» Jauralde, 1998: 189-90.

[34] Pese a algunas sugerencias que pretenden colocar este 'opúsculo festivo' en fecha más temprana (Jauralde, 1998: 131), sigue siendo irrefutable la dedicatoria al Licenciado Incógnito en la que, además de apuntar la fecha de 1608, Quevedo le otorga al Infierno el tercer lugar, después del *Sueño del Juicio* y *El alguacil*: «Envío a V.M. este discurso, tercero al *Sueño [del Juicio]* y *Alguacil* ... Del fresno a 3 de mayo, 1608» (Crosby, ed., 1993: 191).

ISSN: 1594-378X

a la par del *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera*: me refiero a *El casamiento engañoso*[35] y el *Coloquio de los perros*. Se trata, como es sabido y como el mismo Cervantes nos indica en la Tabla de la *princeps* de 1613[36], de dos novelas distintas pues diferentes e independientes son los materiales que constituyen la narración. En el primer caso, el del *Casamiento*, se habla de un soldado (el alférez Campuzano) que en primera persona refiere (a su amigo Peralta) la triste experiencia que tuvo con una mujer (doña Estefanía de Caicedo), engañado por las apariencias de bienestar de la dama y por el trato discreto y afectuoso que la misma exhibía. Con clara referencia a los parámetros del burlador burlado, el soldado pretende, a su vez, engañar a la dama para apoderarse de sus bienes aparentes casándose con ella y yéndose a vivir al supuesto hogar de doña Estefanía. Cuando, después de poco tiempo, llega al hogar de los novios la verdadera dueña de la casa (doña Clementa Bueso), Estefanía consigue armar un nuevo engaño dándole a creer que deben marcharse de allí para hacerle un favor a doña Clementa. En la nueva posada donde los dos encuentran cobijo, al cabo de unos días Campuzano se entera del embuste organizado por su esposa que mientras tanto se ha llevado todos sus bienes huyendo con su amante y dejándole al alférez una dolorosa carga de sífilis. Para curarse de la enfermedad entra en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde una noche le ocurre algo realmente extraordinario: el haber oído hablar a los dos perros guardianes del hospital (Cipión y Berganza). Ante las protestaciones de incredulidad de Peralta, Campuzano le entrega un cartapacio en el que ha puesto por escrito el coloquio de los perros. Peralta se pone a leer mientras que el alférez se queda dormido[37].

De esta forma, pues, nace el *Coloquio de los perros*, la última novela de las doce denominadas ejemplares. En ella se trata de la conversación que mantienen

[35] Los elementos picarescos que salpican esta novela (desde la baja entidad social de lo narrado hasta el engaño a los ojos) sobresalen con toda evidencia. En palabras de Juan Bautista Avalle Arce: «Las características que distinguen la autobiografía oral del alférez Campuzano, en toda su deleznable ignominia, son propias de la literatura picaresca, y para la época de Cervantes, exclusivas de la literatura picaresca» (Avalle-Arce, ed.,1982: III.22). Otras hipótesis como las que que apuntan a descubrir en el *Casamiento* una mera parodia del género picaresco (Sieber, ed., 1981: II.35), o la hipótesis de los 'modelos vivos' involucrados en una anécdota real de las muchas que sucedieron en la Corte vallisoletana (Amezúa, 1956-58: II.382), o la de la novelización de una facecia o de una fabliella (Soons, 1961-62: 203-212) no invalidan la identificación de un diseño picaresco con sus matices alemanianos y quevedianos en la autobiografía de Campuzano.

[36] Contraseñándolas respectivamente, como hemos señalado, con los numeros once (xj) y doce (xij).

[37] «Recostose el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título» (*Casamiento*, [664ª]). No es difícil descubrir aquí una situación estructuralmente análoga a la del *Qujote* de 1605 (I.32), cuando el cura se apresta a leer la novela del *Curioso impertinente* en un cartapacio olvidado en la venta de Palomeque, mientras don Quijote se queda dormido en un «caramanchón» de la misma venta: «Hizo el cura que les aderezasen de comer de lo que en la venta hubiese, y el huésped, con esperanza de mejor paga, con diligencia les aderezó una razonable comida; *y a todo esto dormía don Quijote*, y fueron de parecer de no despertalle, porque más provecho le haría por entonces el dormir que el comer. [248a] Sacólos [los papeles] el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo: –Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda» *Quijote,* I.32 (249b).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cipión y Berganza tumbados en unas esteras del hospital acerca de sus propias experiencias. Quien relata sus aventuras al servicio de muchos amos es Berganza, mientras que Cipión actúa de narratario interrumpiendo varias veces la narración con una serie de comentarios críticos sobre lo narrado. Al planteamiento picaresco del relato de Berganza (que en primera persona narra los casos de su vida desde el comienzo)[38] se sobrepone, pues, la técnica del diálogo renacentista en el que uno o más personajes intervienen con consideraciones críticas o didascálicas relacionadas con el desarrollo de los distintos argumentos[39]. Que en el caso del *Coloquio* se desprenden de los encuentros que Berganza hace en la búsqueda de un amo a quien servir: un matarife, un pastor de ganado, un mercader de Sevilla, un alguacil, el mismo Monipodio del *Rinconete*, un tamborilero, la bruja Cañizares, los gitanos, un morisco, un poeta de comedias, una compañía de teatro, Mahúdes. Berganza remata el coloquio con cuatro figuras más (todas hospitalizadas en el mismo hospital de la Resurrección): un poeta al estilo del pedante humanista en el *Quijote* de 1615, un alquimista, un matemático y finalmente un arbitrista[40].

Como se sabe, la mayor parte de los estudiosos consideran el *Casamiento* y el *Coloquio* como una sola novela dividida en dos partes, mientras que estudios más recientes optan por reconocer dos novelas distintas aunque perfectamente unidas por su marco y por sus paralelos estructurales[41]. Dichas consideraciones, que derivan todas de un examen atento de la dimensión narrativa de los dos relatos, invitan a examinar con la misma atención sus componentes inter e intratextuales para descubrir la génesis de esta óptica metanovelesca y profundizar en el asunto de la verosimilitud como cuestión literaria de lectura y de apreciación.

---

[38] «El *Coloquio de los perros* sólo está pergeñado sobre el modelo de la novela picaresca por lo que se refiere a la autobiografía de Berganza» (Rey Hazas-Sevilla, 2006: 1987a).

[39] «Cuando tomamos en consideración las frecuentes y cruciales intervenciones dialogísticas de Cipión, debemos pensar en patrones dialogados, los cuales a causa de la metamorfosis humano/animal, se hallan en los diálogos lucianescos quinientistas, del tipo de el *Crótalon* y el *Diálogo de las transformaciones*» (*ibidem*).

[40] Estas últimas 'figuras' parecen extraídas del *Buscón* de Quevedo como acertadamente apunta Rey Hazas (2008: 217) al mencionar la posibilidad de que la novela picaresca de Quevedo tuviera cierta difusión en forma manuscrita antes de 1608-1609: «...y le había llegado a Cervantes, como demuestra el *Coloquio de los perros* con esas cuatro figuras finales: un alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista, que tanto recuerdan a los personajes caricaturescos y risibles que Pablos encuentra de regreso a Segovia: un arbitrista, un diestro "con el que se puede emparentar el matemático cervantino, que dice lleva veintidós años tras el punto fijo"; un poeta con la conversación previa del *Coloquio* entre un poeta y un comediante, etc.». Para llegar a la siguiente conclusión: «Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio*, que parece obra de madurez, y probablemente lo sea en su última redacción».

[41] A este respecto comparto totalmente las palabras de Rey Hazas (1999: 147-148) cuando escribe: «Desde la óptica de los materiales que constituyen la narración, son dos novelas, dos historias diferentes e independientes. En cambio no son dos, sino una, desde su perspectiva narrativa, ya que es común y establece nexos claros de reduplicación entre emisor y receptor». A continuación Rey-Hazas identifica este marco que lo unifica todo con el módulo narrador-interlocutor y añade que Cervantes, al enmarcar explícitamente estas dos novelas, indica que «la bilogía final del volumen está enmarcada desde una óptica metanovelesca», para ofrecer al lector algunas claves de lectura y especialmente para avisarle de que «la verosimilitud es una cuestión literaria, no de vida o de verdad, sino de lectura, de apreciación, y pueda distanciarse y proyectar por ende su distanciamiento sobre las demás novelas.»

ISSN: 1594-378X

Hablando de textualidad, conviene subrayar enseguida que en el nivel de la intertextualidad de género la relación aparente con la picaresca (debida a una gran cantidad de indicios que ya vimos[42]) se acompaña con otra relación posible: la que se establece con el diálogo renacentista en la España de la segunda mitad del XVI. Ambas dimensiones conviven y se amalgaman en los dos relatos, pero, si, por un lado, los indicios picarescos o parapicarescos del *Coloquio* traen a colación las obras de transformaciones y transmigraciones (concretamente, el género lucianesco y apuleyesco [Rey Hazas, 1983: 121-123]); por otro lado, el claro decrecimiento de los indicios picarescos en el *Casamiento* a favor de otros, más propiamente didascálico-novelescos, confieren a la pareja *Casamiento*-*Coloquio* una imagen más cercana al género dialógico renacentista[43], en el que los propósitos satíricos se realzan en sumo grado, como sucede, por ejemplo, en el diálogo de inspiración erasmista y posterasmista (Rallo Gruss, 2003).

Y es exactamente esto lo que puede comprobarse en el nivel de la intertextualidad diegética porque una 'idea' marcadamente apuleyana (la transformación mágica de un hombre en un animal, un asno, que en esta figura vive tristes experiencias al servicio de varios amos), una idea que en el *Coloquio de los perros* funciona como eje estructural del relato, resulta envuelta en una manifestación dialógica que determina una transformación de la transformación, en el sentido de que los materiales narrativos de la antigua fábula milesia se convierten en otros materiales procedentes de un mundo más cercano en el espacio y en el tiempo al de Miguel de Cervantes: en especial, al mundo de algunos diálogos tardorenacentistas como los *Coloquios satíricos* (1553-1584) y el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada.

No hace falta, aquí, poner de relieve relaciones de sobra conocidas entre el *Coloquio* cervantino y los diálogos de Torquemada: baste con recordar la bruja Cañizares que Cervantes extrae con todos sus detalles de las brujas del *Jardín de flores curiosas*[44]. Aunque, en mi opinión, cabe subrayar un artificio o, si se prefiere, una

---

[42] Cfr. nota 44.

[43] Sobre el diálogo renacentista la bibliografía es inmensa. Cabe, sin embargo, mencionar entre los estudios de esta primera década del siglo XXI: el de Gómez (2001); y el de Malpartida Tirado (2005).

[44] González de Amezúa (1912: 165-166) no tenía la más mínima duda a este respecto: «Cervantes se aprovechó mucho de este librejo [*Jardín de flores curiosas*] y no fue menor su influencia en el *Persiles* que en el pasaje brujil del *Coloquio*, en donde la sombra de Torquemada y de su exótico y fantástico *Jardín* aparece por demás patente e innegable». Y en la misma senda se situaron la mayoría de los críticos al tratar las relaciones posibles entre Torquemada y Cervantes; sin embargo, la crítica más reciente prefiere abandonar la pista del *Jardín* por lo que se refiere al «pasaje brujil» del *Coloquio*, considerándola una «vía muerta» (cfr. Díez Fernández, 2004: 37-58). La exclusión del *Jardín* del diálogo intertextual relativo al mencionado pasaje del *Coloquio* se debe al juicio sobremanera negativo que el cura le reserva a la obra de Torquemada en el conocido escrutinio de los libros de don Quijote: «–¿Quién es ese tonel? –dijo el cura. –Éste es –respondió el barbero– *Don Olivante de Laura*. –El autor de ese libro –dijo el cura– fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores;* y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral por disparatado y arrogante» (*Quijote,* I.6 [163ª]). De ahí las primeras consideraciones contrarias a las sugerencias de González de Amezúa (Reyes, 1948: 45-47) hasta llegar a la negación total expresada por José Ignacio Díez Fernández. Cabe, sin embargo, reflexionar «sobre lo relativo del juicio de un cura y de un barbero, que no del propio Cervantes»

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

estrategia narrativa que Torquemada transmite tanto al *Coloquio de los perros* como al *Casamiento engañoso*, es decir, la inserción de una novela en el contexto dialógico, una novela narrada y protagonizada por uno de los participantes en el coloquio.

En Torquemada se trata de un coloquio pastoril que involucra tres interlocutores, Filonio, Grisaldo, Torcato, de los cuales es a este último a quien le corresponde la tarea de contar sus amores con la pastora Belesia[45]. En el *Casamiento*, en cambio, los interlocutores son dos (Peralta y Campuzano) y a Campuzano le toca el papel de narrador de sus fracasos amorosos con una mujer del partido (no es necesario profundizar mucho para descubrir en la versión cervantina una especie de 'controcanto' respecto al ambiente arcádico de la pastoril de Torquemada). También en el *Coloquio* los interlocutores son dos y a pesar de ser perros (Cipión y Berganza) se dividen ecuamente el papel de narrador y narratario, en el sentido de que en un primer momento le toca a Berganza narrar sus aventuras de perro apicarado a su compañero Cipión (que actúa de narratario), mientras que en una fase sucesiva (que sin embargo no llega a materializarse) deberían intercambiarse los roles.

El detalle que más llama la atención y que corrobora la hipótesis de un verdadero diálogo intertextual[46] reside en el hecho de que los narratarios, en los tres relatos, no se abstienen de expresar juicios de valor (tanto positivos como negativos) sobre la calidad de lo narrado. A partir del licenciado Peralta que en el *Casamiento* le achaca al alférez Campuzano la culpa de contrastar con el principio de verosimilitud, para llegar al perro Cipión que no duda en interrumpir varias veces a Berganza con críticas feroces sobre los aspectos técnicos y la materia de su narración; rematándolo todo nuevamente el licenciado Peralta que al acabar la lectura del *Coloquio de los perros* se anima a expresar un juicio positivo sobre la composición del relato: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo» (*Coloquio*, 684b). Los mismos juicios, aunque en su mayoría positivos, que los narratarios Grisaldo y Filonio expresan con respecto al relato pastoril de Torcato en los *Coloquios satíricos* de Torquemada, acompañándolos incluso con sugerencias sobre el quehacer narrativo: «¿Qué es lo que hemos de hacer –comenta Filonio- sino que nos digas la carta que a Belisia escrebiste, con todo lo demás que sobre tus amores tan penados te hubiere sucedido?» (Malpartida Tirado, ed., 2011: 306).

Sin embargo, al orientar el punto de observación hacia la intratextualidad, nos damos cuenta de que las indudables relaciones dialógicas de la pareja *Casamiento-Coloquio* con las obras de Antonio de Torquemada pierden gran parte de su intensidad para dejar espacio a otro tipo de diálogo. En primer lugar, el incipit del *Casamiento engañoso* lo configura un narrador omnisciente que en tercera persona

---

(Malpartida Tirado, 2004: 250, n. 4).

[45] *Coloquio pastoril, en que se tratan los amores de un pastor llamado Torcato con una pastora llamada Belisia, el cual da cuenta de ellos a otros dos pastores llamados Filonio y Grisaldo [...]*, en Malpartida Tirado, ed. ,2011: 269-345.

[46] No se olvide que el diálogo intertextual puede desarrollarse también en el terreno de la parodia (el mismo que el *Quijote* establece con los libros de caballerías). En nuestro caso la cifra paródica se muestra con toda evidencia en la transformación del coloquio pastoril en coloquio picaresco.

ISSN: 1594-378X

presenta a los personajes de la historia, la ocasión y el ambiente en que ellos actuarán como interlocutores[47]; y este artificio contrasta radicalmente con la técnica del diálogo renacentista (y con la de Torquemada) que introduce directamente en la escena a los interlocutores sin ninguna presentación previa a cargo de un narrador.

El mismo narrador omnisciente, en el *Casamiento*, se sobrepone a los interlocutores para confiar a uno de los dos el papel de narrador de su historia personal[48]; y sigue siendo el narrador primero quien informa sobre el cartapacio que Campuzano entrega al licenciado para que lo lea[49]. Finalmente, cuando el licenciado termina la lectura del *Coloquio de los perros* (cuya estructura rígidamente dialógica es incuestionable), el narrador primero toma de nuevo la palabra para rematar la historia[50]. Es decir, un solo narrador omnisciente enmarca tanto el *Casamiento* como el *Coloquio* y confiere a un narrador segundo (Campuzano) la responsabilidad de relatar ambas historias, en un caso (*Casamiento*) en calidad de narrador-protagonista o autodiegético (Campuzano cuenta su propia historia), en el otro (*Coloquio*) como narrador-testigo o hetero-diegético (Campuzano se convierte en mero espectador – ¿alucinado? – de una historia protagonizada por otros personajes – los perros – y desempeña su función narrativa confiando al papel las cosas vistas o soñadas). Es más, siendo Campuzano el escritor de la historia de los perros le corresponde a él la tarea de organizar dicha historia en la forma que le parece más conveniente: «El coloquio traigo en el seno –dice Campuzano-; púselo en forma de coloquio por ahorrar de "dijo Cipión", "respondió Berganza", que suele alargar la escritura» (663b). En definitiva, el narrador segundo toma a su cargo la responsabilidad de narrar su historia personal y la de los perros que, a su vez, requiere para su desarrollo la presencia de un narrador tercero (el perro Berganza) que se responsabiliza de la narración de sus aventuras.

Tres narradores, pues, actúan en el conjunto Casamiento-Coloquio y cada uno de ellos exige un narratario distinto: el narrador tercero (Berganza) narra su

---

[47] «Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo...» (*Casamiento* [659b]).

[48] «Agradecióselo Campuzano y aceptó el convite y los ofrecimientos. Fueron a San Llorente, oyeron misa, llevóle Peralta a su casa, diole lo prometido y ofrecióselo de nuevo, y pidióle, en acabando de comer, le contase los sucesos que tanto le había encarecido. No se hizo de rogar Campuzano; antes, comenzó a decir desta manera...» (*Casamiento* [660a]).

[49] «Y, en diciendo esto, sacó del pecho un cartapacio y le puso en las manos del licenciado, el cual le tomó riyéndose, y como haciendo burla de todo lo que había oído y de lo que pensaba leer... Recostóse el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título...» (*Casamiento* [664a]).

[50] «El acabar el *Coloquio* el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo: Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo... Y, con esto, se fueron.» (*Coloquio* [684b]).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

historia a un narratario (Cipión) situado en su mismo nivel comunicativo; el narrador segundo (Campuzano) se dirige, a su vez, a un narratario (el licenciado Peralta) que comparte con él la misma situación narrativa; el narrador primero, finalmente, que situándose en un espacio externo a la narración y no estando implicado en ella, apunta a un narratario igualmente externo y extraño al mundo narrado, es decir, a un lector virtual con quien puede identificarse cualquier lector real. Este narrador primero, pues, ejerce únicamente una función narrativa, la de enmarcar los dos relatos sin comprometer al lector en ningún juicio de valor o moral (no se olvide que las novelas son 'ejemplares'). En cambio, tanto el narrador segundo como el tercero, además de la función narrativa ejercen de manera preferente las funciones fáticas y conativas, es decir, orientan su atención hacia el narratario comportándose como un hablante que se dirige a un interlocutor tratando de influir en él. Eso se nota con evidencia en el *Casamiento*, donde el narrador Campuzano pretende hacer creíbles los hechos narrados a los ojos del narratario Peralta; pero, con igual evidencia, se desprende del *Coloquio* donde el narrador (el perro Berganza) actúa de la misma manera con respecto al narratario (el perro Cipión) dejando, además abierta, la perspectiva de un intercambio de funciones entre los dos actantes[51].

En resumidas cuentas, la estructura narrativa del conjunto *Casamiento–Coloquio* revela la presencia de un narrador (de primer grado) que inventa un narrador (Campuzano) el cual, al confiar la segunda parte de su historia a su narratario (Peralta), inventa otro narrador (Berganza) con su narratario (Cipión) que, en su calidad de narrador potencial[52], remite al narratario del nivel superior (Peralta)[53] que, a su vez, remite a su narrador (Campuzano) para que éste recupere el papel que había delegado en Berganza[54] y en su calidad de escritor potencial («me animaré y disporné a escribirle») confíe al narrador (de primer grado) la responsabilidad de una continuación sobre la base de la potencialidad exhibida. Cosa que el narrador primero no hace porque prefiere rematar su mundo posible con la cancelación de los individuos que garantizaban su existencia («Y con esto se fueron»).

Un esquema nos ayudará a entender mejor este complejo y enrevesado itinerario de los actantes de la comunicación narrativa:

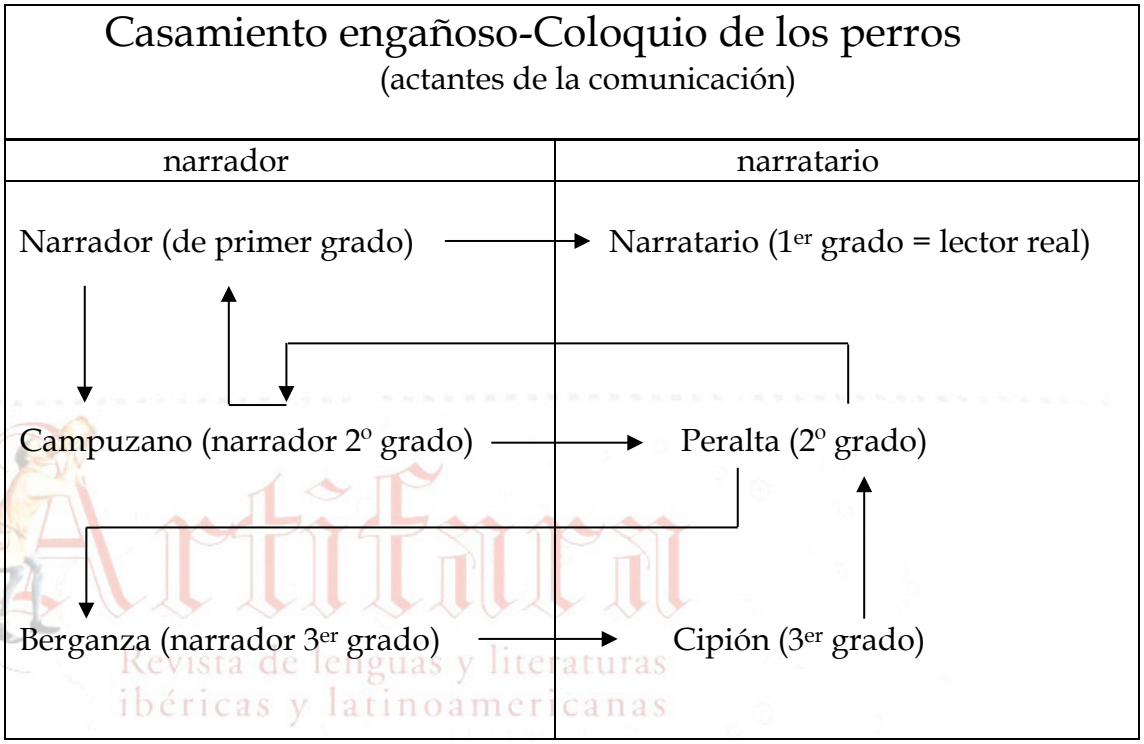
[51] «CIPIÓN.- ... Y, con esto, pongamos fin a esta plática, que la luz que entra por estos resquicios muestra que es muy entrado el día, y esta noche que viene, si no nos ha dejado este grande beneficio de la habla, será la mía, para contarte mi vida. BERGANZA.–Sea ansí, y mira que acudas a este mismo puesto.» (*Coloquio*, [684b]).

[52] Ver nota 27.

[53] «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo» (*Coloquio*, [884b]).

[54] «Con ese parecer –respondió el alférez-, me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no» (*Ibidem*).

ISSN: 1594-378X



Este esquema demuestra que Cervantes, al comprometer sus dos últimas ejemplares en un proyecto unitario, descubre los pasos de la evolución del género 'novela corta' hacia un nuevo género (el de la novela en el sentido moderno de la palabra), en paralelo con lo que ocurre en el *Quijote*, donde una novela corta (los primeros seis capítulos) confluye en un mundo posible mucho más amplio en el que se manifiesta precisamente una pluralidad de puntos de vista debidos al polimorfismo de las figuras del narrador y del narratario.

No es de extrañar, pues, que en el nivel de la intratextualidad diegética el *Casamiento engañoso* plantee un diálogo 'concreto' con el *Quijote* de 1605 y justamente allí donde el alférez entrega al licenciado, sacándolo de su pecho, un cartapacio para que lo lea. El cartapacio contiene el relato de un coloquio entre dos perros escrito y puesto en forma por el mismo alférez Campuzano que aprovechará el tiempo de la lectura efectuada por el licenciado para echar una siesta tumbado en un sillón. Se trata, como es evidente, de la mismísima situación que en el primer *Quijote* da entrada a la novela intercalada del *Curioso impertinente* (*Quijote*, I.33-35 [250-266]): un cartapacio («unos papeles escritos de mano»), sacado de la maleta del viajero distraído, que el ventero entrega al cura para que lo lea. No hace falta volver a subrayar que el detalle del «escritor durmiendo» (que de tal forma declara su extrañamiento del mundo posible creado por el coloquio de los perros) establece un paralelo con el sueño de don Quijote que queda así del todo aislado del mundo habitado por el curioso impertinente («y a todo esto dormía don Quijote»)[55].

[55] Véase nota 47. Cabe también precisar que el episodio de sonambulismo que en el capítulo 35 afecta a don Quijote durante su largo sueño (es decir, su pelea contra los cueros del vino creyendo pelear con algún gigante) no determina sino una momentánea interrupción de la lectura del *Curioso*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Naturalmente, el diálogo intratextual de las dos últimas ejemplares cervantinas se extiende más allá del *Quijote* de 1605 abarcando, en primer lugar las intensas interrelaciones textuales entre la una (*Casamiento*) y la otra (*Coloquio*), que es lo que favorece la unión de las dos en un conjunto en apariencia indisoluble[56]. Un diálogo que se realiza en el nivel de la comunicación entre emisor y receptor donde se manifiestan fenómenos de reduplicación harto evidentes (Campuzano en el *Casamiento* ejerce la misma función narrativa que Berganza en el *Coloquio*, así como el perro Cipión y el licenciado Peralta desempeñan el mismo papel crítico en tanto receptores).

Un diálogo que, sin embargo, no se muestra en el nivel de los materiales narrativos puesto que los dos relatos aparecen en esta óptica diferentes e independientes reclamando cada uno un espacio intratextual distinto: el *Casamiento* con el *Licenciado Vidriera*, el *Coloquio* con el *Rinconete y Cortadillo* e incluso con el *Persiles* (por la cuestión de las brujas). Entre otras cosas, los distintos matices de la pista intratextual descubren la estrategia que adoptó Cervantes a la hora de componer las dos últimas ejemplares: dos relatos distintos y sin duda independientes en el momento de la creación (como lo demuestra el distinto espacio intratextual dibujado por los materiales narrativos), en virtud de un claro paralelismo perceptible en el nivel de la comunicación entre emisor y receptor (como se desprende de los fenómenos de reduplicación), se dirigen hacia un proyecto unitario mediante la superposición de una red capaz de encerrar en un marco componentes materialmente distintos. Naturalmente, esta estrategia implica tres etapas consecutivas en el proceso de creación: una primera etapa en que las dos novelas tienen una vida independiente una de otra; una segunda etapa en que los mencionados paralelismos permiten un acercamiento entre las dos; y, finalmente, una tercera etapa en que las dos novelas se hallan encerradas en un marco unificador.

6. CONCLUSIONES

A bien mirar, las consideraciones que acabamos de hacer y las otras relacionables con las demás novelas, abren de par en par las puertas del taller de creación literaria cervantina y nos conceden observar de cerca las fases de elaboración y los procedimientos que adoptó don Miguel en la creación de los mundos posibles de las *Ejemplares*.

Ahora bien, lo que mayormente puede valorarse en estos peculiares productos de su quehacer narrativo es el método de la experimentación (de los géneros), entendiendo por 'experimentación' el trabajo que se hace normalmente sobre un fenómeno, reproducido por lo general en un laboratorio, eliminando o introduciendo aquellas variables que puedan influir en él.

---

impertinente, que, después de esto, se reanudará y se llevará a cabo en el mismo capítulo mientras don Quijote sigue durmiendo.

[56] A ese respecto me parecen sumamente acertadas las palabras de Rey Hazas (1999: 147), que hablando de la dependencia-independencia de los dos relatos afirma: «Desde la óptica de los materiales que constituyen la narración, son dos novelas, dos historias diferentes e independientes. En cambio no son dos, sino una desde la perspectiva narrativa, ya que es común y establece nexos claros de reduplicación entre emisor y receptor. En definitiva, el problema de la unidad o no de estas dos novelas no depende de su materia narrativa, sino de su perspectiva».

ISSN: 1594-378X

En el caso de Cervantes, y de sus novelas ejemplares, el fenómeno se identifica sin ninguna duda con el género o los géneros que el escritor trae a colación y que pueden fácilmente percibirse en el nivel intertextual: el género novela picaresca[57], para empezar, que en mayor o menor medida se transparenta en las novelas que acabamos de examinar y, con la transformación de los pícaros en gitanos, en *La gitanilla*[58].

Luego, a la comedia barroca de capa y espada remiten *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*[59]; mientras que *El amante liberal*[60] y *La*

---

[57] Ténganse en cuenta que en la perspectiva cervantina la picaresca abarcaba únicamente estos productos: el *Lazarillo*, en la versión castigada de López de Velasco (1573), los dos *Guzmanes* de Mateo Alemán (1599-1604), el *Guzmán* apócrifo de Juan Martí (1602) y, posiblemente, el *Buscón* de Quevedo (en una versión manuscrita anterior a 1606).

[58] En la *Gitanilla*, además, se transparenta el afán por arraigar la invención en la realidad con la creación de personajes que pertenecen a la nobleza madrileña: caballeros de Órdenes militares como la Orden de Santiago y la Orden de Calatrava cuyos nombres (Juan de Cárcamo, Francisco de Azevedo, etc.) no se alejan demasiado de los nombres que circulaban en aquel entonces entre los representantes de la aristocracia. Otros tantos 'efectos de real', cuya función en la narrativa consiste exactamente en despedir destellos de realidad en la ficción como ocurre a menudo en la picaresca.

[59] *Las dos doncellas* plantea el caso de una muchacha de nombre Teodosia y otra llamada Leocadia (ambas disfrazadas de hombre) que se ponen en camino a la búsqueda del mismo galán (Marco Antonio) que había engañado a las dos. Tras varias aventuras se llega a un final feliz para las dos puesto que Marco Antonio, malherido, declara su amor por Teodosia, mientras que otro galán, hermano de Teodosia, opta por pedir matrimonio a Leocadia favoreciendo de tal forma la recuperación del equilibrio situacional.

Dos géneros distintos interaccionan también en *Las dos doncellas*, la novela bizantina (en la línea de las novela de aventuras) y la comedia barroca (de capa y espada); pero, a diferencia de lo que ocurre en la *Fregona* y en el *Rinconete*, los dos géneros se amalgaman aquí de manera casi natural sin producir reflejos negativos en el desarrollo de la novela.Y es lo que puede verse asimismo en *La fuerza de la sangre* y en *La señora Cornelia*, donde se tratan análogos problemas de unas damas que se ven obligadas a recuperar la honra perdida a manos de un galán en un ambiente caballeresco o cortesano que establece relaciones directas o indirectas con Italia en su itinerario diegético (por esta razón se les atribuye a menudo el título de 'italianas', pese a su escasa relación con las *novelle* de este país). Véase al respecto Krömer, 1973: 210-226.

[60] Como se sabe, *El amante liberal* narra la historia de un caballero enamorado (Ricardo) y de una dama (Leonisa) que al principio no tiene ningún particular interés hacia Ricardo porque sus favores se inclinan hacia otro galán (Cornelio). Sucede que precisamente en el momento en que Ricardo manifiesta platealmente sus celos a Leonisa y Cornelio, estando los tres en Trápani, arriban unos galeotes turcos que se llevan a Ricardo y Leonisa en dos barcos distintos. Ricardo llegará a ser esclavo de Hazán Bajá bajá o virrey entrante en Nicosia y Leonisa de un judío que, durante el proceso de sucesión de virreyes (Hazán Bajá el nuevo y Alí Bajá el antiguo), hace su aparición en Nicosia para vender la esclava (después de la separación, pues, Ricardo y Leonisa se reconocen y vuelven a juntarse). Hazán Bajá, Alí Bajá y el cadí (obispo de Nicosia) se disputan la compra de Leonisa, siendo este último el que consigue engañar a los dos y quedarse con la esclava con la promesa de enviarla a Costantinopla ante la presencia del Gran Turco. Por otro lado, Ricardo también entra en el mundo del cadí con la ayuda de un renegado de nombre Mahamut, creando así el presupuesto para la introducción en la intriga del conocido motivo teatral del 'cruce de parejas': Halima, la mujer del Cadí, se enamora de Ricardo (que ha cambiado su nombre por Mario), y el Cadí está enamorado de Leonisa. Los dos cristianos, para ganarse el favor de sus amos, fingen actuar de intermediarios a sus amores. En realidad el motivo del cruce de parejas funciona aquí de manera disarmónica pues Leonisa sigue no correspondiendo al amor de Ricardo-Mario mientras éste último está mas enamorado que nunca de Leonisa. La intriga se hace más compleja cuando el Cadí, para liberarse de las reclamaciones de los otros dos pretendientes de Leonisa (Hazán Bajá y

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

española inglesa[61] se ciñen a la novela bizantina. A su vez, *El celoso extremeño* parece situarse en el campo de las novelas cortas al estilo italiano[62], mientras la segunda

---

Alí Bajá), se dispone a llevar Leonisa a Costantinopla con el propósito de matar a su mujer Halima en el viaje y hacerle creer al Sultán que ha sido Leonisa la que se ha muerto (quitándose así de encima la obligación de ofrecérsela al mismo Sultán). Sin embargo, durante la navegación, las naves de los bajaes (Alí y Hazán) abordan la del Cadí con el resultado de que los turcos se matan unos a otros permitiendo a Ricardo y a los cautivos cristianos recobrar su libertad, abandonar al cadí en un bajel y llevarse a Halima con el esclavo Mahamut (ambos renegados) a Trápani en una de las naves. Al llegar al puerto, Ricardo con un gesto de suma liberalidad se dispone a devolver la dama a su antiguo amante (Cornelio). Pero la generosidad de Ricardo obtiene el merecido premio con la decisión de Leonisa de ofrecer su amor al amante liberal. Esta es la historia según el curso natural de los eventos, pero el discurso narrativo rompe la linealidad cronólogica con toda una serie de artificios: el comienzo *in medias res* (el relato se abre con un monólogo de Ricardo que ya se encuentra en Nicosia); un primer *flash back* a cargo de Ricardo que refiere a Mahamut la primera parte de la historia (desde su amor no correspondido por Leonisa, novia de Cornelio, hasta la irrupción de los galeotes turcos en el jardín trapanés de Ascanio, padre de Cornelio, la separación de los dos y el traslado de Ricardo a Trípol de Berbería y después a Nicosia como esclavo de Hazán Bajá). A éste sigue un segundo *flash back* a cargo de Leonisa que relata a Ricardo sus trabajos desde el momento en que fueron separados hasta su llegada como esclava de un judío a Nicosia. Todo esto supone, como es obvio, una pluralidad de voces narrativas que se alternan en el discurso creando distintos puntos de vista. No hace falta ser especialistas de géneros literarios para descubrir en este planteamiento del discurso narrativo la impronta evidente de la así denominada novela bizantina a la que todos los estudiosos de las *Ejemplares* hacen referencia en éste como en otros casos.

[61] En *La española inglesa* se narra la historia de una niña (Isabela) capturada y alejada del hogar paterno por un caballero inglés (Clotaldo) durante el saqueo de Cádiz de 1596. En Inglaterra convive con una familia profundamente católica donde recibe una educación conforme a la de este país pero sin olvidar la lengua de su España natal. Siendo ya una hermosísima muchacha, se enamora de ella el hijo de Clotaldo, Ricaredo, quien pide a sus padres la anulación del compromiso de matrimonio que habían concertado con una dama escocesa de nombre Clisterna. Los padres acceden a sus deseos, pero la reina Isabel de Inglaterra decide poner a prueba a Ricaredo obligándole a salir en una expedición contra los turcos para demostrar que verdaderamente merece el amor de la española. El joven da prueba de su valor y vuelve a su patria con muchas joyas y con los auténticos padres de Isabela que se reúnen así con su hija. Cuando todo parece resuelto, la madre de otro joven (el conde Arnesto), que también está enamorado de Isabela, decide envenenar a la joven porque la Reina no le da permiso para casarla con su hijo. La española se debate entre la vida y la muerte pero al final los médicos consiguen que sobreviva aunque terriblemente desfigurada, lo que sugiere a los padres de Ricaredo volver al antiguo proyecto de casamiento del hijo con la dama escocesa. Sin embargo, Ricaredo que sigue enamorado de ella, decide salir de Inglaterra, en un viaje a Italia, para no tener que casarse con la escocesa, prometiendo ante su querida Isabela y sus padres que regresará a España en el plazo máximo de dos años. Mientras tanto, Isabela vuelve a España (Sevilla) con sus padres para recuperarse de los efectos del veneno y recobrar su salud. Al acercarse el término de dos años Isabela recibe la noticia (falsa) de que Ricaredo ha muerto a manos del conde Arnesto y decide ingresar en convento. Pero el mismo día en que Isabela se apresta a profesar como monja llega a Sevilla Ricaredo e impide que esto ocurra. Ricaredo informa sobre lo que le había ocurrido en los dos años de ausencia (sin olvidar su estancia en Argel, cautivo de los turcos) y, finalmente, los dos se casan. La cronología interna de esta novela, que comienza con el saqueo de Cádiz por los ingleses acaecido en 1596, nos indica que la acción se desarrolla entre 1596 y 1605/6, lo que nos permite situar la composición de la obra después de estas fechas (1605 o 1606). Se trata, pues, de una composición tardía y sin duda posterior, muy posterior, a la redacción de *El amante liberal*. Sin embargo, por lo que se refiere a la intertextualidad de género, la mayoría de los críticos no duda en establecer una fuerte analogía entre las dos novelas basada en el hecho de que ambas siguen el cauce de la novela bizantina: es decir, la historia amorosa de una pareja que se ve sometida a una serie de pruebas que llevan consigo viajes, aventuras marítimas y terrestres,

ISSN: 1594-378X

parte del *Licenciado Vidriera* se apoya en el género aforístico-sentencioso que gran éxito tuvo en la literatura medieval española enlazándose con la literatura áurea merced a la publicación en 1575 del *Conde Lucanor* al cuidado de Argote de Molina. Finalmente, al género o subgénero entremesil remite la segunda parte del *Rinconete* y al diálogo renacentista en la manifestación discursiva de Torquemada se adhieren *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Sobre este fenómeno (el de los géneros), reproducido en el laboratorio de las *Ejemplares*, se ejerce el método experimental del escritor efectuado mediante la introducción de 'variables' que puedan influir y causar cambios en la configuración de los productos seleccionados. El origen y los efectos de estos experimentos se hacen visibles en las *Ejemplares* al conjugar la perspectiva intertextual con los ingredientes de la intratextualidad.

Por ejemplo, el planteamiento picaresco de la *Ilustre fregona*, incuestionable en el nivel intertextual, queda sometido a la acción de un cierto numero de 'variables' que determinan un cambio radical en la configuración del producto: la

separaciones y reencuentros, anagnórisis, trabajos, etc., para llegar a un final feliz.

[62] En ella se habla de un viejo y rico señor, denominado Felipe de Carrizales, que vuelve a su patria (Extremadura) después de una larga temporada transcurrida en las Indias Occidentales. En llegando a su tierra toma la decisión de contraer matrimonio con una hermosa muchacha (Leonora) de la que se enamora a simple vista sin tener en la debida consideración la excesiva diferencia de edad. Pero, una vez casado, siente de inmediato la comezón de los celos y para evitarle a su esposa toda posible tentación la encierra en un edificio y corta todos los posibles contactos entre el exterior y el interior de la casa sellando las ventanas, prohibiendo la entrada a todo el mundo y seleccionando con mucho cuidado el personal de servicio. Por otro lado, para suavizar este encierro, le hace un montón de regalos y llena la casa de todo género de confort, intentando así poner un freno al desarrollo natural de la situación. Pero en balde. Un joven sevillano de buena familia (Loaysa), aunque con marcadas inclinaciones picarescas, tras haberse enterado de todo el asunto, decide quebrantar las barreras que separan a la hermosa señora de Carrizales del resto del mundo. Gozando primeramente de la colaboración involuntaria de un negro, guardián de la casa, y apoyándose después en una dueña, aya de la esposa, y en sus criadas, consigue que Leonora le suministre un «ungüento alopiado» al viejo celoso mientras que, a su vez, logra meterse en la cama de Leonora. Estando así las cosas, tenemos la sensación de que estamos asistiendo a una de las más canónicas escenas bocacianas, hasta tal punto que el lector experto se apresta a dibujar un escenario típico de este mundo, en el que el joven se empareja con la mozuela y después, tras algún sagaz invento, sigue gozando de ella a expensas del viejo celoso. Pero no ocurre nada por el estilo. La ejemplaridad, en efecto, impone sus leyes y sus recorridos obrando de manera que la proposición deshonesta de Loaysa encuentre la resistencia de Leonora hasta tal punto que al final «ella quedó vencedora, y entrambos dormidos».

Seguidamente, la adopción de un género distinto al anterior (el dramático) orienta lo que queda del cuento de esta manera: tras despertarse, el viejo descubre a los dos en su íntimo, aunque inocente, abrazo y, según el guión preestablecido (piénsese simplemente en los dramas de honor del siglo de oro), pretende lavar con sangre el agravio sufrido. No lo puede hacer porque, rendido al dolor, se deja caer agonizante en la cama; sin embargo, antes de entregar el alma a Dios, con un gesto de liberalidad extrema, concede el perdón a los supuestos amantes y hace testamento en su favor estableciendo que Leonora, después de su muerte, se case con el galán sevillano. Aunque todo esto no resulta ser suficiente todavía para satisfacer las superiores exigencias del código que requiere, por un lado, el alejamiento y el destierro del joven y, por otro lado, un nuevo encierro de Leonora, esta vez en un convento, y «en uno de los más recogidos de la ciudad». El género dramático, pues, y los dramas de honor del siglo de oro ofrecen al *Celoso* un nuevo equilibrio armonizando las posibles valencias transgresivas de la 'novella' bocaciana con los códigos del teatro áureo español (cfr. Ruffinatto, 2011: 304-306).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

duplicación del personaje pícaro (cosa que ocurre también en el *Rinconete* y en el *Coloquio de los perros*) y la asignación al pícaro de un estado social que no le corresponde. Luego, el tono marcadamente caballeresco de la actuación de uno de los dos pícaros, la cesión del protagonismo a un personaje femenino (la ilustre fregona) de cuya nobleza no es lícito dudar a partir de la estructura oximórica del título, y otras variables de menor intensidad aunque no menos eficaces, desplazan y orientan el producto hacia el género teatral de la comedia de enredo asignándole, en el nivel intratextual, una configuración cercana al teatro de la segunda época cervantina. Me refiero de manera especial al perfil diegético de *La comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, donde, sin embargo, las dos dimensiones (la picaresca y la dramática) se integran en el papel respectivo de los dos personajes principales.

Asimismo, el género 'novela bizantina', al que explícitamente remite *El amante liberal* en el nivel intertextual, sufre una profunda transformación debida a las variables: falta, por ejemplo, la correspondencia amorosa entre los héroes; distinta es la función de las aventuras y del tiempo narrativo; se introduce el tema del 'cruce de parejas', que es típicamente teatral; el comportamiento del héroe y su liberalidad apelan al mundo caballeresco, etc. En suma, el planteamiento bizantino se desnaturaliza, por así decirlo, en favor de los géneros dramáticos y caballerescos, que son exactamente los que se manifiestan y mayor peso tienen en el nivel intratextual.

En la misma senda se coloca el género 'novela italianizante' expresado intertextualmente por *El celoso extremeño*. En la óptica intratextual, en cambio, se nota que la actuación de las variables desplaza esta novela hacia el género dramático y los dramas de honor del siglo de oro ofreciendo al *Celoso* un nuevo equilibrio que nace de la armonización de las posibles valencias transgresivas de la *novella* bocaciana con los códigos del teatro áureo español.

Naturalmente, este tipo de análisis puede extenderse hasta abarcar todos los productos 'ejemplares' realizados en el taller cervantino. Sin embargo, creo que lo dicho basta y sobra para evidenciar las características fundamentales de la experimentación llevada a cabo por el escritor en esta etapa de sus ejercicios narrativos.

Un juego de géneros, por así decirlo, y tan marcado que a los ojos de algunos críticos contemporáneos se ha manifestado incluso como una anticipación del posmoderno[63]. Obviamente, las *ejemplares* cervantinas no tienen nada que ver con los principios reguladores de la así denominada novela posmoderna, pero sí tienen mucho que ver con las estrategias de creación de mundos posibles. En efecto, lo que que nos transmite cada una de las novelas ejemplares cervantinas es el intento de construir mundos nuevos por medio de una mezcolanza de géneros, de la misma manera que el bricoleur contruye objetos nuevos utilizando las piezas viejas de otros objetos.

El resultado puede ser asombroso, como lo es en el caso de la mayoría de las *ejemplares*: personajes como Isabel en la *Española inglesa*, o como Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*, o como el alférez Campuzano en el *Casamiento engañoso*, o como Preciosa de la *Gitanilla*, son realmente inolvidables e incluso, por decirlo al

[63] Cfr. Miller (2008: 33-98). Y véase también la reseña vapuleadora de Maestro (2010: 287-312).

ISSN: 1594-378X

estilo de Cervantes, se atreven a competir con Periandro (Persiles) o con el mismísimo don Quijote. Sin embargo, los mundos que dan alojamiento a estos personajes no son tan complejos y acabados como para permitir a sus individuos un proceso evolutivo coherente y significativo. Más que en una novela propiamente dicha los héroes de las ejemplares viven en otros tantos esbozos de novela (sin olvidar el hibridismo intertextual) con toda la precariedad que esto supone y a pesar de la potencialidad diegética que algunos de ellos expresan (por ejemplo, Vidriera acompañando con su locura la locura del héroe de la Mancha).

Tal vez sea esta la razón por la que Miguel de Cervantes no se atrevió a publicar sus novelas cortas hasta muchos años después de la elaboración de la mayoría de ellas y en la estela del éxito del primer *Quijote*, buscando precisamente en un elemento extradiegético el pretexto para ofrecerle homogeneidad a un conjunto de piezas heterogéneas y en principio extrañas a cualquier proyecto de agregación basado en una propiedad común. En este sentido no dejan de ser sumamente significativas las palabras con las que el mismo Cervantes, en 1613, introduce y acredita su recopilación de novelas revelando que el verdadero marco de estas novelas, o, por lo menos, el marco oficial, es la ejemplaridad: «Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí» (*Novelas Ejemplares*, «Prólogo» [513b-514a]).

En otras palabras, la 'ejemplaridad' deja de ser un principio ético-didascálico para convertirse en un artificio meramente estructural[64].

Bibliografía

ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1957) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Reus.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1982) Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares,* 3 vols., ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2006) «La narración de historias y el modelo pastoril: el caso de *La Galatea*», *Salina*, 20, pp. 99-108.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957) «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *NRFH*, XI, pp. 313-342.

[64] «Aplíquese una vez, por vía de ensayo, el módulo que Cervantes pone en manos de sus lectores mediante sus protestas y aseveraciones iniciales, y se verá lo que hay de cierto en esa 'ejemplaridad' de las *Novelas ejemplares*, y cuán pedante resulta un análisis moralizante» (Pabst, 1972: 217). Lo dicho no pretende de ninguna manera contrastar con las sabias consideraciones de Laspéras (1987: 334-408) y de Darnis (2010; 2013) sobre la cuestión de la ejemplaridad en las *Novelas Ejemplares*. Al revés, su valoración del horizonte de expectativas, de la mímesis cervantina y del intertexto ficcional de las novelas cervantinas demuestra exactamente que la ejemplaridad ética desciende de, y se funde y se confunde con la ejemplaridad diegética.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

CASALDUERO, Joaquín (1974[2]) *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos.

CERVANTES, Miguel de (1923) *Obras completas. Novelas exemplares,* tomo II, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Gráficas reunidas.

COTARELO Y MORI, Emilio (1905) *Efemérides cervantinas, o sea Resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

CROSBY, James O., ed. (1993) Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y Discursos*, edición de J.O. Crosby, Madrid, Castalia.

DARNIS, Pierre (2010) «Nouvelles exemplaires, nouvelles initiatiques: exemplarité et cohérence anthropologiques des *Novelas ejemplares*», en M.ª Carmen Marín Pina, *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, PUZ, pp. 89-133.

----- (2013) «¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I) Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética», *Artifara*, 14. Monográfico: Las *Novelas ejemplares* en su IV centenario, pp. 7-32. (http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara).

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2004) «Desde el frío con amor: Antonio de Torquemada y Miguel de Cervantes», en *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 37-58.

DUNN, Peter N. (1982) «Cervantes de/reconstructs the Picaresque», *Cervantes*, II, pp. 81-118.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999) «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes,* XIX, 1999, pp. 185-192.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., (2001) Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. De J. García López, Barcelona, Crítica.

GÓMEZ, Jesús (2001) *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1912), *Miguel de Cervantes,* El casamiento engañoso *y* Coloquio de los perros, Madrid, RAE.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1956-1958) *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, CSIC.

JAURALDE POU, Pablo (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

JURADO SANTOS, Agapita (2000) «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*» en M.G. Profeti, ed., *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, Florencia, Alinea, vol. III, pp. 63-84.

KRÖMER, Wolfram (1973) *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'or*, Montpellier, Publications de la recherche / Université de Montpellier.

ISSN: 1594-378X

MAESTRO, Jesús G. (2010) «Contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, VI, pp. 287-312.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2004) *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento Español. Los diálogos de Torquemada*, Málaga, Universidad de Málaga.

----- (2005) *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael, ed. (2011), Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Edición, introducción y notas de R. Malpartida Tirado, Málaga, Universidad de Málaga.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1991) «La interacción Alemán-Cervantes», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989), Barcelona, Anthropos, pp. 149-181.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1999) «La maleta de Cervantes», *Anales Cervantinos,* XXXV, pp. 275-293.

----- (2007) «La construcción del personaje en el *Quijote* y en el *Guzmán*», *Criticón*, 101, pp. 89-107.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962[2]) *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC [1ª ed., Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915, 4 vols.].

MILLER, Hillis (2008) «El Coloquio de los perros como narrativa posmoderna», Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia el coloquio de los perros*, Tenerife-Madrid, Artemisaediciones, pp. 33-98.

MOLHO, Maurice (1972) *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya [1ª ed., en francés, 1968]

----- (1993) «Manuscritos hallados en una venta», *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 57-68.

MONTERO REGUERA, José (1993) «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de Filología Románica*, 10, pp.337-359.

OLIVER ASÍN, Jaime (1928) «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona* (Notas a propósito de una comedia de Lope)», *BRAE*, XV, pp. 224-31.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos [1ª ed., en alemán, 1967].

PÉREZ CUENCA, Isabel (2006) «Cervantes y Quevedo», en VV.AA, *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, pp. 187-211.

PFANDL, Ludwig (1933) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili [1ª ed., en alemán, 1929].

PRESOTTO, Marco (2003) «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, pp. 697-708.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

RALLO GRUSS, Asunción (2003) *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Laberinto.

REED, Helen H. (1987) «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, VII, pp. 71-84.

REY HAZAS, Antonio (1983) «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», José Jesús de Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas Ejemplares". Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid – Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 121-123

----- (1999) «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76, pp. 119-164.

----- (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Ediciones Eneida.

----- (2008) «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola*, 12, pp. 201-229.

REY-HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA (2006), «Casamiento engañoso, El, Coloquio de los perros, El)», Carlos Alvar (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, III, Madrid, Castalia, pp. 1982-2003.

----- (2010) «Licenciado Vidriera, El», Carlos Alvar (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, VII, Madrid, Castalia, pp. 7001-7012.

REYES, Alfonso (1948) *De un autor censurado en el "Quijote" (Antonio de Torquemada)*, México, Cultura.

RILEY, Edward C. (2001) *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Editorial Crítica.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1980) *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 2 vols., Madrid, José Porrúa Turanzas.

RODRÍGUEZ-MARÍN, Francisco, ed. (1914-1917) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos".

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1965) *Historia de una infamia bibliográfica (La de San Antonio de 1823)*, Madrid, Castalia.

RUFFINATTO, Aldo (2011) «El Decameron desde el otoño de la Edad Media castellana hasta Cervantes», *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, 3 vols., Como-Pavía, Ibis, III. pp. 295-310.

SCHEVILL, Rudolph y Adolfo BONILLA, eds. (1923) Miguel de Cervantes, *Obras completas. Novelas ejemplares*, Tomo II, Madrid, Graficas reunidas.

SEGRE, Cesare (1990) «La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes», en C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Turín, Einaudi, pp. 121-132.

SEVILLA ARROYO, Florencio, ed. (1997) Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*,

ISSN: 1594-378X

Madrid, Castalia.

SIEBER, Harry, ed. (1981) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra.

SOONS, Alan (1961-62) «An interpretation of the Form of *El casamiento engañoso*», *Anales Cervantinos* , IX, pp. 203-212.

TEIJERO FUENTES, Miguel A. (1999) «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas»", *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 539-570.

VARELA, José Luis (1970) «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Editora Prensa Española, pp. 53-89.

YNDURÁIN MUÑOZ, Domingo (1966) «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *BRAE*, XLVI, pp. 321-333.

ZIMIC, Stanislav (1995) «Introducción a las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XXXIII, pp. 157-229.

----- (1996), *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*

Manuel Piqueras Flores
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen
Este trabajo analiza los elementos musicales presentes en las *Novelas ejemplares*. Proponemos que, al menos en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* y *La fuerza de la sangre*, estos elementos crean una estructura dramática en las *Novelas*. Esta hipótesis concuerda con el juicio sobre las *Ejemplares* de Avellaneda, quien llamó a las novelas cortas de Cervantes «comedias en prosa».

Riassunto
Questo articolo analizza gli elementi musicali presenti nelle *Novelas ejemplares*. Proponiamo che, almeno in *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* e *La fuerza de la sangre*, questi elementi creano una struttura drammatica nelle novelle. Questa ipotesi concorda con il giudizio sulle *Ejemplares* di Avellaneda, chi qualificò le novelle di Cervantes come «comedias en prosa».

Las referencias musicales en los textos de Cervantes resultan lo suficientemente numerosas y significativas como para convertirlas en objeto de estudio. Una buena prueba de ello son los numerosos trabajos –más o menos ambiciosos– dedicados al análisis de la música en las obras cervantinas[1]. Según J. J. Pastor Comín, con su tesis doctoral (2004):

> quedó exhaustiva y documentalmente probado que tanto por su formación –niñez, lecturas, amistades, participación en espectáculos públicos, etc...–como por su sensibilidad hacia el hecho musical (constancia de romances y canciones embebidas en el conjunto de sus textos, instrumentos musicales citados y contextos sonoros) nuestro autor concedió a todos aquellos elementos [los musicales] una función orgánica dentro de sus obras dramáticas y narrativa que iba más allá de todo valor ornamental o pintoresco (Pastor Comín, 2007: 11).

[1] Para un estado de la cuestión sobre el tema puede consultarse el artículo de J. J. Pastor Comín (1999). Es necesario, no obstante, añadir algunos trabajos de los primeros años del siglo XXI, entre ellos los libros del propio crítico (Pastor Comín, 2004; 2007; 2009).

Recibido el 19/11/2013. Publicado el 29/11/2013

No puedo estar más de acuerdo con el crítico, por lo que con este trabajo espero ayudar a entender, en la medida de lo posible, hasta qué punto la presencia de lo musical es importante en las *Novelas ejemplares*.

Como punto de partida es necesario abordar cuál es la valoración de la música en las *Ejemplares*. Por lo general es un arte que suele salir bastante bien parado de las narraciones. En la *Gitanilla*, pórtico de la colección, el canto y el baile son fundamentales en el argumento de la obra y en la configuración de los personajes. El caso más evidente, claro está, es el de Preciosa. Antes de describir a la muchacha según sus atributos físicos, lo primero que el narrador destaca de ella son sus dotes musicales:

> Una, pues, de esta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías, y modos de embelecos, y trazas de hurtar. Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama (Cervantes, 2001: 25).

Por si no fuera suficiente, apenas terminada la descripción física de la extraordinaria gitanilla, el narrador vuelve a insistir en las cualidades de Preciosa como bailadora y como cantante:

> Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire […]. Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en la que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba […]. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donarie de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser danza cantada, ¡allí fue ello!, allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza (Cervantes, 2001: 29-31)

Cervantes construye a su personaje insistiendo de forma clara en sus habilidades musicales como una forma de realzar su desenvoltura, creada a partir del tópico *puer senex*. Además, subraya que tales habilidades no suponen un menoscabo de su honestidad, como tampoco lo supone su condición de gitana. De

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

hecho, a pesar de que la zarabanda estaba considerada en el Siglo de Oro como uno de los bailes más lascivos, el narrador insistirá en la actitud decorosa de Preciosa ante su actividad:

> De allí a quince días volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres, pero todos honestos: que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miran en ello y la tuvieron en mucho (Cervantes, 2001: 33).

La música, por tanto, constituye un elemento más para acentuar la posibilidad de que una mujer, en el ambiente más hostil posible (la sociedad gitana) pudiera mantener intacta su virtud a partir de su libertad (Rey Hazas, 1996a: XLVII).

No es Preciosa el único personaje en el que la habilidad musical ayuda a su construcción. En la propia *Gitanilla* se nos dice que Andrés y el paje Clemente «eran aficionados a la música» (Cervantes, 2001: 90), algo que demuestran cantando unos versos dialogados ya casi al final de la obra (Cervantes, 2001: 91-94). Entre los varones, varios de los personajes más positivos de todas las *Ejemplares* tienen como una de sus cualidades ser buenos músicos. Así, don Antonio y don Juan, los galanes españoles de *La señora Cornelia*, «adornaban [su] edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y valientes: partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban» (Cervantes, 2001: 482). Lope Asturiano, en la *Ilustre fregona*, demuestra también su buen hacer con la guitarra: «de tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar» (Cervantes, 201: 402).

La visión de la música en la *Ilustre fregona*, no obstante, se diferencia en gran medida de la de la *Gitanilla*. Mientras que en la primera de las *Ejemplares* Preciosa participa abiertamente de los bailes considerados poco honestos, como la zarabanda, en la *Ilusfre fregona*, en el baile de la chacona (de similar connotación lasciva) únicamente participan las mozas del mesón, caracterizadas por su ligereza moral. Constanza ni siquiera aparece, de tal manera que «dejó burlados muchos deseos» (Cervantes, 2001: 402). Es más, en la misma novela, cuando el dueño del mesón (que ha cuidado de la muchacha durante toda su vida) enumera las virtudes de Constanza frente al corregidor, señala entre sus virtudes que «canta a la almohadilla» es decir, solo cuando está sola, relacionando esta característica directamente con su virtud:

> Ella, lo primero y principal, es devotísima de nuestra señora; confiesa y comulga cada mes; sabe escribir y leer; no hay mayor randera en Toledo; canta a la almohadilla como unos ángeles; en ser honesta no hay quien la iguale, pues en lo que toca a ser hermosa, ya vuesa merced la ha visto (Cervantes, 2001: 430).

ISSN: 1594-378X

Podemos decir por tanto que la visión de la música en la *Ilustre fregona*, sin dejar de ser positiva, sí que se atiene a los convenciones habituales del Siglo de Oro. De manera incluso más clara sucede en la *Española inglesa*. En este caso Isabela sí que muestra interés por el espectáculo musical público, pero siempre dentro del código moral:

> Pero en lo que tuvo extremo fue en tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos, y esto con toda perfección de música, acompañándola con una voz que le dio el cielo tan estremada, que encantaba cuando cantaba (Cervantes, 2001: 219).

Podemos pensar, sí se quiere, que Cervantes se muestra en la *Gitanilla* más transgresor de las normas que implícitamente relacionan ciertos usos musicales con la honestidad o deshonestidad de las damas. Sin embargo, una visión más amplia del asunto da a entender que Cervantes está haciendo variaciones sobre un mismo tema: la virtud de la mujer, relacionada sobre todo en la *Ilustre fregona* y la *Gitanilla* con la libertad y con la permanencia en un ambiente extremadamente hostil para guardare la honra (los gitanos en un caso, el mesón en el otro[2]).

Una visión completamente negativa de la música se muestra, sin embargo, en el *Celoso extremeño*, novela en la que Loaysa utiliza sus conocimientos musicales para burlar el laberinto creado por Carrizales y llegar hasta Leonora. Y hablo de visión negativa, no ya porque la música actúe como medio que permita el adulterio, finalmente no consumado, sino porque el propio narrador establece un juicio de valor sobre ella. Dice del negro que custodia la casa:

> Se abrazó con su guitarra y se fue a esconder en su pajar, y, cubierto con la manta de su pobre cama, sudaba y trasudaba de miedo; y con todo eso, no dejaba de tentar las cuerdas de la guitarra; tanta era (encomendado él sea a Satanás) la afición que tenía a la música (Cervantes, 2001: 360).

Las contradicciones en los planteamientos expuestos en las *Novelas ejemplares* suscitan un interés realmente mayor que las contradicciones existentes entre otras obras de Cervantes, ya que estamos ante una colección de relatos, ensartados y sin marco explícito, «como en procesión de disciplinantes» (Molina, 1996: 108) en palabras de Tirso, por lo que las relaciones establecidas entre las novelas, ya sea por semejanza o por contradicción, son las que pueden ayudarnos a configurar un marco implícito[3]. Cervantes no muestra, por lo demás, en el resto de sus obras, opinión desfavorable hacia la música. La explicación a este comentario negativo hemos de encontrarla en la diferenciación de dos niveles

[2] Para las relaciones entre la *Gitanilla* y la *Ilustre fregona* conviene partir del concienzudo estudio de Rey Hazas en su introducción a la segunda (Cervantes, 1997: XXI–XXII).

[3] A este respecto puede verse el trabajo de B. Santos sobre *La fuerza de la sangre* y su relación con otras *Ejemplares* (2013), así como el artículo de A. Rey Hazas (2013) sobre el lector y el marco implícito de las *Ejemplares*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

narrativos distintos en el *Celoso*. Es decir, tal y como apuntó H. Percas (1994), el narrador de la novela no es el propio Cervantes, pues solo así puede entenderse que al final de la novela no sepa cual «fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso» (Cervantes, 2001: 369).

La presencia de la música en las *Ejemplares* está, como es obvio, intrínsecamente ligada a la de la poesía y al baile. La forma poética más relacionada con la canción en las novelas es el romance, presente en dos niveles antagónicos en cuanto a su visión de lo musical: la *Gitanilla* y el *Celoso extremeño*. Cervantes utiliza especialmente la *Gitanilla* del mismo modo que la *Galatea*, como medio para introducir algunas de sus composiciones líricas. Un claro ejemplo es la inclusión del largo romance sobre la reina Margarita, cantado por Preciosa al inicio de la novela. En el *Celoso*, las pocas «tonadas» que conoce Loaysa son las de algunos romances, como el de la *Estrella de Venus* (Cervantes, 2001: 338), alusión que nos vincula directamente de nuevo al Romancero nuevo y al Cervantes de la primera época[4].

En las *Novelas ejemplares*, así como en el resto de obras cervantinas, la música está estrechamente unida también al hecho teatral, como demuestra la selección de textos realizada por A. Rey Hazas (2005: 99-243), algo que no parece casual. Hemos de tener en cuenta que, a pesar de los pocos textos del primer Cervantes conservados, nuestro escritor tuvo una producción literaria notable a lo largo de los últimos años del siglo XVI[5]. Dicha producción literaria no fue difundida, a excepción de la *Galatea*, de forma impresa, sino a través de otros cauces tan habituales en el Siglo de Oro: la transmisión manuscrita (de esta forma conservamos los pocos textos dramáticos cervantinos que fueron representados) y la transmisión oral, y en esta categoría (al menos desde el punto de vista de nuestro trabajo y con todas las salvedades posibles) pueden incluirse tanto la difusión lírica popular como las representaciones teatrales. No parecería extraño que, en la creación de una tradición novelística nueva, Cervantes incluyera elementos de aquellos géneros literarios que él conocía bien, entre ellos la poesía y el teatro.

De hecho, ya D. Ynduráin (1966) y J. L. Varela (1968) estudiaron casi de forma simultánea, en dos artículos convertidos en clásicos, los elementos teatrales presentes en *Rinconete y Cortadillo*. Tanto para ambos críticos como para J. Casalduero (1969: 111), los hechos acontecidos dentro del patio de Monipodio tienen una fuerte influencia del entremés. Hay, en esta parte de la novela, una división estructural en tres partes, marcadas por las «repetidas llamadas a la puerta del patio de Monipodio» (Ynduráin, 1966). El contenido de esta parte de la novelita apunta hacia el interés rufianesco, y, de un modo más preciso, hacia el género concreto del entremés de figuras. Ahora bien, no podemos pasar por alto la

[4] «Yo he compuesto romances infinitos» (IV, v. 40), dirá Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Para la vinculación de Cervantes con el Romancero nuevo, conviene consultar el reciente trabajo de P. Marín (2013).

[5] Para un pequeño resumen de la actividad de Cervantes como dramaturgo en su primera época puede consultarse nuestro trabajo (Piqueras, 2013).

ISSN: 1594-378X

estructura tripartita hablando de escenas y no de actos. Lo cierto es que la división ternaria recuerda a una comedia divida en actos, en tres mini–actos si se quiere. La parte *monipodesca* de *Rinconete y Cortadillo* podrá tener contenidos de entremés, pero estructuralmente al género teatral al que se asemeja es al género mayor, es a la comedia. Y es algo que queda de manifiesto si entendemos en este caso la presencia de la música (unas seguidillas cantadas) como un baile que sigue a la comedia y que representa el último elemento del espectáculo teatral típico del Barroco[6].

Podríamos pensar, como hace Ynduráin, que este rasgo es único de *Rinconete*, e incluso que es el elemento singularizador de la novelita frente al resto de *Ejemplares* (Ynduráin, 1966). Sin embargo, si nos fijamos por ejemplo, en la chacona que se canta y baila en la *Ilustre fregona*, nos damos cuenta de que estamos ante todo un baile entremesado (Huerta Calvo, 2001: 49). Lo que pudiera parecer una simple impresión de crítico se constata de forma explícita en la obra.

> Pidiéronle las mozas [a Lope Asturiano], y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance. Él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantaría, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa (Cervantes, 2001: 402).

Ni siquiera puede recurrirse a la corta duración de los versos para argumentar que no estamos ante un género propio del entreacto. El baile–romance consta de casi un centenar de versos, y solo finaliza cuando un mozo embozado increpa al Asturiano. Por si fuera poco, la parte musical continúa poco después, cuando llega un hombre que «cantaba con tal maravillosa y suave armonía» que «les obligó a que escuchasen hasta el fin» (Cervantes, 2001: 407) un romance que dura otros sesenta versos. El baile de las mozas, es, como hemos dicho, una chacona, considerado tradicionalmente poco honesto. Es un baile, por tanto, propio del entremés, donde –a diferencia de la comedia– eran habituales los bailes lascivos[7].

Y si se puede hablar de baile dramatizado en *Rinconete y Cortadillo* y en la *Ilustre fregona*, no puede obviarse el baile que condensa el planteamiento fundamental del *Celoso extremeño*, con la coplilla «madre la mi madre /guardas me ponéis / que si yo no me guardo / no me guardaréis» (Cervantes, 2001: 357). Dicho baile se relaciona directamente además con entremés metateatral de *La entretenida*, en el que los músicos cantan la misma copla, de carácter popular. Y es que, si se puede hablar de elementos metateatrales en la comedia de Cervantes, parece que no hay motivo alguno para dejar de hablar de elementos teatrales en la novela[8].

---

[6] Tal y como puede verse en el esquema de J. Huerta Calvo (2001: 15).

[7] Para un estudio más detenido de esta especie de «baile entremesado» puede consultarse nuestro trabajo (Piqueras y Santos, 2013).

[8] Así lo hemos estudiado recientemente (Piqueras y Santos, en prensa). Véase además en este

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Recapitulando, encontramos elementos músico–dramáticos al menos en *Rinconete*, la *Ilustre fregona* y en el *Celoso extremeño*, situados de tal forma que cumplen en cierta medida con la función destinada al entremés, o para ser más certeros, al género menor con todas sus variantes, en las representaciones teatrales. Vayamos ahora a otra de las *Ejemplares, La fuerza de la sangre*, novela en la que a simple vista la música no parece jugar ningún papel, y mucho menos un papel estructural decisivo, ya que su aparición es mínima. Hay, sin embargo, un interesante elemento musical al final de la novela. Finalmente Rodolfo y Leocadia se enamoran, de tal forma que la obra, que comienza con una violación, termina en matrimonio, y además, en matrimonio feliz. Los padres de Rodolfo trazan un plan para que este acepte a Leocadia por esposa, y están tan seguros de su éxito que, antes del encuentro entre los amantes, previenen al cura. De esta forma, el enlace matrimonial puede hacerse *ipso facto*. Pero no solo traen al cura a escena, sino también a los músicos:

> Vino la cena, y vinieron músicos que para esto estaban prevenidos. Viose Rodolfo a sí mismo en el espejo del rostro de su hijo. Lloraron sus cuatro abuelos de gusto. No quedó rincón en toda la casa que no fuese visitado de júbilo, del contento y de la alegría (Cervantes, 2001: 323).

La llegada de los músicos dota a la escena, si cabe, aún más de un carácter de farsa, y más específicamente hablando, de una estructura de «fin de fiesta». La concepción teatral de la novela es más evidente si consideramos que, como en las comedias, la gravedad del problema de la honra de Leocadia es de máxima gravedad, ya que incluye la violación. El mismo tema es tratado de forma desenfadada en la fiesta–baile final, como sucedía habitualmente en los géneros teatrales breves del Siglo de Oro. La diferencia estriba en que Cervantes usa la misma historia, la de Leocadia y Rodolfo, tratada primeramente de un modo serio y después de un modo burlesco. Este doble tratamiento subraya el carácter paródico de la obra, carácter que ya han señalado algunos críticos como A. Rey Hazas (1996b: LXXII) o B. Santos (2013: 447).

No existen, hasta donde sabemos, demasiados estudios que ahonden en la búsqueda de elementos estructurales comunes a todas o algunas de las *Novelas ejemplares*[9]. S. Zimic afirma que «la estructura de cada *Novela ejemplar* es diferente de las demás» (1996: XXXII) porque cada composición responde a un modelo literario determinado. Sin embargo, a tenor de lo expuesto, creemos que cabe la posibilidad de que, al menos parte de la estructura de algunas de las *Ejemplares* esté basada en el molde del espectáculo teatral barroco. En este sentido, hemos de tener en cuenta la vinculación existente entre la literatura impresa (destinada a la lectura individual o colectiva) y los textos literarios destinados al espectáculo público (el teatro y, en menor medida, el romancero cantado) a principios del XVII, en un

mismo volumen el artículo de Perandones (2013) sobre esta canción, en particular la introducción: p. 118.

[9] Más allá del trabajo de J. M. Díez Taboada (1979).

ISSN: 1594-378X

contexto editorial en el que se empezaron a publicar las primeras *Partes de comedias*, así como las primeras colecciones del Romancero nuevo (publicadas a partir del año 1600).

La existencia de ciertas conexiones entre el mundo teatral y las *Novelas ejemplares* no es, ni mucho menos nueva, como destacan algunos enfoques críticos de ilustres cervantistas como R. Navarro Durán (1994) o A. Rey Hazas (2009)[10], pero sí resulta novedosa desde el punto de vista estructural. Lejos de ser nueva, como decíamos, nuestra propuesta entronca además con el juicio crítico más antiguo sobre las *Ejemplares* cervantinas, entendidas como «comedias en prosa» por Avellaneda en el prólogo del *Quijote apócrifo* (1972: 59). A. Rey Hazas, quien entiende que el prólogo del *Quijote de Avellaneda* fue redactado por el propio Lope (2005: 28), hace la siguiente reflexión a este respecto:

> Avellaneda y Lope, en consecuencia, insisten además en desautorizar la novela de Cervantes por su semejanza con la comedia […]. Lope insistiría, en sus *Novelas a Marcia Leonarda* en considerar a las novelas cortas como comedias en prosa. Su interpretación está hecha desde la comedia, lo que nada tiene de extraño, dada su condición de dramaturgo; pero lo más curioso es que lo mismo pensaba de Cervantes: que era un autor de comedias incluso en sus narraciones (Rey Hazas, 2005: 28)

Lo cierto es que en el caso del *Quijote apócrifo*, las palabras parecen sostener un cierto tono de halago (las únicas obras que sería posible salvar en la producción cervantina serían la *Galatea* y las *Ejemplares*). De hecho, Lope de Vega ya había alabado la novela pastoril en *La viuda valenciana* (vv. 846-51), que sería publicada en 1620. En el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda* el reproche parece desaparecer casi por completo. Por tanto, puede que llamar «comedias en prosa» a las *Ejemplares* no fuera una forma de desautorizarlas, más aún cuando, de alguna forma, el propio Lope consideraba que sus novelas le debían mucho también al teatro. Por otra parte, a este respecto, es necesario apuntar que es más que discutible considerar a Lope como un autor más interesado en el teatro que el propio Cervantes[11]. Recordemos las súplicas del primero al duque de Sessa para que no le dejase terminar sus días escribiendo comedias[12] y la reivindicación del teatro hecha por el segundo en la *Adjunta al Parnaso,* el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* o incluso dentro de las propias *Novelas* (2001: 293), como ya apuntamos (Santos y

[10] También el profesor J. M. Martín Morán, en su conferencia del Congreso del que este volumen constituye las actas, *Las* Novelas ejemplares *en su IV centenario*, titulada «Aspectos del Diálogo en las *Novelas ejemplares*», insistió en el aspecto teatral de las novelas cortas cervantinas.

[11] El propio A. Rey Hazas lo expresa claramente: «la teatralidad es uno de los rasgos que mejor define el conjunto de la obra literaria cervantina» (2005: 76); «la figura de nuestro más destacado novelista es también la de un auténtico hombre de teatro que estuvo metido de lleno en la vida teatral de su tiempo» (2005: 56). Véase también el breve artículo del mismo estudioso (A. Rey Hazas, 2012), titulado inequívocamente «Cervantes, un hombre de teatro».

[12] Véase por ejemplo Lope de Vega (1985: 285). Y sobre el interés puramente mercantil de Lope por el teatro, Carrascón (2002: web).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Piqueras, 2013: 15). Lo cierto es que Cervantes da muestras de conocer perfectamente el entramado teatral de la época, también en lo que concierne a la representación. Nada tendría de raro por tanto que, como apunta Avellaneda, nuestro autor hubiera construido algunas de sus *Ejemplares* tomando el andamiaje dramático, valiéndose para ello, como hemos dicho, de la música.

Bibliografía

CASALDUERO, Joaquín (1969) *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos.

CARRASCÓN, Guillermo (2002) «Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes», *Artifara* 2, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/lopedevega.asp

CERVANTES, Miguel (1972) *Viaje del Parnaso. Poesías completas, I*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.

––––– (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López.

DÍEZ TABOADA, Juan María (1979) «La estructura de las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XVIII, pp. 87-104.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1972) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.

HUERTA CALVO, Javier (2001) *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

MARÍN, Patricia (2013) *Cervantes y la Corte de Felipe II. El círculo literario del Cardenal Ascanio Colonna*, Madrid, Polifemo.

MOLINA, Tirso de (1996) *Los cigarrales de Toledo*, ed. De Luis Fernández Vázquez, Madrid, Castalia.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1994) «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*», *Anuari de Filologia*, XVII, pp. 101-114.

PASTOR COMÍN, Juan José (1999) «De la música en Cervantes: estado de la cuestión», *Anales Cervantinos*, XXV, pp. 383-395.

––––– (2004) *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.

––––– (2007) *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

––––– (2009) *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

PERANDONES, Miriam (2013) «Los usos intertextuales en las obras homónimas sobre "Madre, la mi madre" de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales», *Artifara* 13, Contribuciones, pp. 117-132. http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/395/337

ISSN: 1594-378X

PERCAS, Helena (1994) «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV.2, pp. 137-154.

PIQUERAS, Manuel (2012) «Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta: como poeta y dramaturgo en los sonetos de *La entretenida*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 9, pp. 173-186.

PIQUERAS, Manuel y Blanca SANTOS (2013) «Cervantes y el teatro breve más allá de la representación: un entremés intranovelesco en *La ilustre fregona*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 7, pp. 6-17.

––––– (en prensa) «El Loaysa de *El celoso extremeño* y el mito de Orfeo: percepción y realidad», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 10.

REY HAZAS, Antonio (1996a) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.

––––– (1996b) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La española inglesa. El licenciado vidriera. La fuerza de la sangre*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.

––––– (1997) «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza Editorial.

––––– (2005) «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20, pp. 21-243.

––––– (2009) «Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino», *Anales cervantinos*, XLI, pp. 189-215.

––––– (2012) «Cervantes, un hombre de teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 28.2, pp. 95-97.

––––– (2013) «Las *Novelas ejemplares*: marco implícito y libertad del lector», *Ínsula*, 799-800, pp. 8-11.

SANTOS, Blanca (2013) «La virtud de la mujer en las *Novelas ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*», en Carlos Mata, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga (eds.) «*Festina Lente*». *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 441-448.

VARELA, José Luis (1968) «Sobre el realismo cervantino en Rinconete» *Atlántida*, VI, pp. 434-449.

VEGA, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de Nicolás Marín , Madrid, Castalia.

––––– (2001) *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia.

YNDURÁIN, Domingo (1966) «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela» *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, pp. 321-333, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rinconete-y-cortadillo-de-entremes-a-novela/html/5f352e62-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ZIMIC, Stanislav (1996) *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, México D. F. / Madrid, Siglo XXI Editores.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*

Juan Ramón Muñoz Sánchez

A Aldo Ruffinatto, por maestro y por amigo

Resumen
El presente estudio examina algunos de los aspectos temáticos y estructurales más singulares de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). Entre los cuales, se destaca su peculiar índole morfológica, tan coherente y compacta, consecuencia, principalmente, de la erradicación del cuerpo de la fábula de *novelas sueltas* y *pegadizas* y de su publicación por separado en un volumen independiente.
Palabras clave: segunda parte, novela, episodio novelesco, narrador, narratario.

Abstract
The present study examines some of the thematic and structural aspects of the *Second part of The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha (1615)*. Among which his so coherent and compact morphological disposition is to be highlighted, as mainly a consequence of the eradication of the *novelas sueltas* y *pegadizas* from the diegesis, and their separate publication in an independent volume.
Key words: second part, novel, novelistic episode, narrator, narratee

La *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* constituye la única ocasión en que Cervantes prolongó un texto suyo previo. Pues *La Galatea*, pese a estar catalogada desde el título como *primera parte* y pese a que el autor no cesó de prometer hasta su lecho de muerte la amplificación, no se completó. Del mismo modo que tampoco tuvieron prosecución aquellas *Novelas ejemplares* que manifiestan un desenlace abierto o la disposición a la continuabilidad, como *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* –seguramente ocasionado por irónica emulación de la novela picaresca. Los motivos de semejante decisión parecen ser tan sencillos como prosaicos: estriban en el formidable éxito editorial del *Ingenioso hidalgo*, el rápido comienzo de su difusión internacional por medio de traducciones, así como la prestísima inserción de sus protagonistas en el ideario popular dentro y fuera de los territorios hispánicos[1], y no redundan sino en el be-

[1] Cfr. Riley (2002); Montero Reguera (2005); Canavaggio (2006: 15-94). Empero, sobre el éxito editorial es preciso tener en consideración las matizaciones que brindan Moll (1994: 21-27) y Rico (2004: CCXXI-CCXXXV). En todo caso, como observaba justamente Anthony Close (2005: 31-49), en el estudio fundamental sobre la recepción del *Quijote*, el autor y el libro no adquirieron el estatuto de clásicos hasta el siglo XVIII. A tal respecto, véase Rey Hazas y Muñoz Sánchez (2006).

Recibido el 21/11/2013. Publicado el 29/11/2013

neficio económico que se esperaba conseguir[2], aun contando con la estimación de que el modo pastoril procuraba más prestigio literario que la relación de una vida cotidiana referida en estilo cómico-burlesco. Otra cuestión diversa comporta la *raccolta di novelle* en castellano, habida cuenta de que su prosapia, de índole poética a la par que de oportunismo literario y comercial, corre parejas –como veremos– con la gestación de las "dilatadas hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza" y, en menor grado, con la de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Las explicaciones, como no podía ser de otra manera, se ofrecen en forma de soberbio quiebro metaficcional en el inicio del *Ingenioso caballero*, cuando los personajes principales, en vívida conversación con el primer lector ficticio de la primera parte, desbordan su función de actantes para asumir la de críticos que enjuician la labor y enmiendan la plana a los autores ficticios de su historia, disertan sobre peliagudas nociones de poetología y tratan asuntos de sociocrítica referidos a la recepción y venta del libro que co-protagonizan. En tal coyuntura, pues, en tamaña vuelta de tuerca del juego de perspectivas, pregunta don Quijote si promete el autor segunda parte:

> –Sí promete –respondió Sansón Carrasco–; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no: y así por esto como porque algunos dicen: "Nunca segundas partes fueron buenas", y otros: "De las cosas de don Quijote bastan las escritas", se duda que no ha de haber segunda parte; aunque algunos que son más joviales que saturninos dicen: "Vengan más quijotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere; que con esto nos contentamos". –Y ¿a qué se atiene el autor? –A que –respondió Sansón– en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna. A lo que dijo Sancho: –¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte; porque no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas, y a las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren (Cervantes, *Don Quijote*, II, IV, 717-718)[3].

---

[2] Quizá Cervantes obraba instigado por Francisco de Robles, su librero y editor, que auguraba para la segunda parte una resonancia similar a la de la primera. Pero también, y sobre todo, como ha subrayado Juan Carlos Rodríguez (2003: 273), "Cervantes necesita comer, necesita dinero para él y su familia y por eso imprime este segundo libro. El segundo *Quijote*, al igual que el primero, está escrito «por hambre»".

[3] En el Prólogo, el autor se hace eco, en alusión a Avellaneda, que le había animado a la réplica por la ganancia que le hurtaba, de las tentaciones del demonio, "y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama" (II, 679). Lo cual contrasta, en apenas cincuenta años de desarrollo del comercio editorial, con el Prólogo del *Lazarillo*, donde Lázaro, hablando del trabajo de los escritores, ponderaba que "quieren, ya que lo passan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué se las alaben" (Ruffinatto, 2000: 144). Lope de Vega (1985: 69), en la célebre carta del 14 de agosto de 1614, le decía a su interlocutor que

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Ello no obstante, cabe suponer que al autor también le moverían a retomar la escritura razones de estricta índole estético-ideológica, acordes con su admirable genio creador y con las ilimitadas posibilidades que le brindaba un texto asaz ambiguo, irónico, humorístico, perspectivista, metanarrativo, autorreflexivo, polisémico, genéricamente sintético, suspendido en un punto entre la realidad y la fantasía, en un abismo entre lo que somos y lo que queremos ser; hábitat por demás de unos personajes tan densos como complejos, dotados de una inusitada proyección interior. Al menos, al decir de Sancho, su señor y él le darán "tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento" (II, IV, 718). Y efectivamente el *Quijote* de 1615 no solo es un universo en total madurez que completa, rectifica y diversifica al anterior, sino que constituye, junto con la *Historia setentrional*, el cenit del estilo cervantino, del uso del discurso en una determinada organización de conjunto de largo recorrido. Otro factor no menos determinante, si no para la continuación, sí para su finalización, radica en la noticia del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda, acaecida probablemente durante el verano de 1614, entre julio, fecha de la licencia, y septiembre, la de su publicación; si bien hay quien piensa que Cervantes tuvo acceso al texto manuscrito del apócrifo antes de comenzar su prolongación[4]. Como quiera que sea, el autor, en el Prólogo, señala indisputablemente al lector que "te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios" (II, 681); lo mismo que su pluma, la cual, en identificación absoluta con su personaje –y, en extensión, con la obra–, proclama: "para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno" (II, LXXIV, 1331). Con lo cual, el texto se configura también como defensa y panegírico de sí.

1. UNA CONTINUACIÓN CASI PERFECTA

Continuar un libro se había convertido, sin ser una novedad, en algo más que habitual durante los siglos XVI y XVII[5]. Garci Rodríguez de Montalvo se apropió de un texto bien conocido, el primitivo *Amadís de Gaula*, lo remozó, lo alargó y

---

si por la corte murmuran que escribe libros "por opinión, desengáñeles V.m. y dígales que por dinero".

[4] La hipótesis fue expuesta por Menéndez Pidal (1948: 56): "Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer la Segunda parte". Y ha sido desarrollada y defendida con tesón por Martín Jiménez (2001 y 2005). Gómez Canseco (2000: 47-59) piensa asimismo que tanto Lope y el grupo a él cercano que pudo componer el texto como Cervantes estaban al tanto de sus respectivas continuaciones. Véase, no obstante, las juiciosas palabras de Canavaggio (2012: 94-97) al respecto.

[5] Recuérdense si no las palabras de Avellaneda (2000: 197) en el Prólogo a su *Don Quijote*: "Solo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos". O las de Lope de Vega (1969: 280) a don Juan Arguijo hablando sobre la *imitatio*: "Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta de la de la *Angélica* por trama del Ariosto, que él también la tomó del Conde Mateo María".

ISSN: 1594-378X

lo dio a la imprenta en 1508, no sin antes dejar sentadas las bases de su prosecución, que era su propuesta original, con *Las sergas de Esplandián* (1510), iniciando con ello uno de los ciclos más fecundos del Renacimiento español. Casi al mismo tiempo, a partir de 1511 con la publicación del *Palmerín de Oliva*, comenzaba el otro gran ciclo caballeresco, el de los *Palmerines*. Acaso el escritor que más destacó en esta faceta no fue sino Feliciano de Silva, que supo alargar, con tan buen resultado, textos tan dispares como *La Celestina* y el *Amadís de Gaula*, con la *Segunda Celestina* (1535) y *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) y *Don Florisel de Niquea* (1532). Asimismo, la fórmula pastoril diseñada y plasmada por Jorge de Montemayor en *Los siete libros de Diana* (¿1559?) tuvo inmediatos seguidores, como lo atestan la *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (1563), de Alonso Pérez, y la *Diana enamorada* (1564), de Gil Polo. Los casos más similares al de Cervantes, y los más próximos en el tiempo, son los de Ginés Pérez de Hita, Mateo Alemán y Jerónimo de Alcalá Yánez. El primero dio carta de ciudadanía, al menos de forma autónoma, a la novela morisca de frontera al publicar en 1595 la primera parte de *Las guerras civiles de Granada*; obra de amplísima difusión editorial que alargó, a buen seguro movido por el resultado, en 1619 con una Segunda parte. El segundo, después de casi cincuenta años de la publicación del *Lazarillo de Tormes* –texto que tuvo una continuación inmediata en 1555 y otra más lejana, la de Juan de Luna, en 1620–, prescribió las bases definitivas del mundo ficcional picaresco con la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* en 1599, para dar a los tórculos su *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en 1604, y aun prometer una tercera, para la que pidió licencia, aunque no llegara a publicarla (cfr. Moll, 2008: 35 y 36; Gómez Canseco, 2012: 901-904). Empero, a Mateo Alemán, como le sucederá a Cervantes pocos años después con Avellaneda, se le adelantó el valenciano Juan Martí o quien bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra firmaba, en 1602, *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Sin olvidar que medio siglo más tarde el noble portugués Félix Machado da Silva e Castro publicaba la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. El tercero dio a luz pública a *Alonso, mozo de muchos amos*, en 1624, una suerte de miscelánea didáctica pseudopicaresca, escrita seguramente al socaire de la eclosión que experimentó el género del *Lazarillo* en torno a 1620, para dos años después, en 1626, y a consecuencia del aplauso cosechado, publicar su prolongación, *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*. Resulta no menos sintomático que revelador comprobar cómo en una época en la que aún no regía el principio romántico de la originalidad sino el de la *imitatio*, ni se contaba con la cobertura legal de la propiedad intelectual, no fuera sino justamente en el momento en el que se estaban sembrando las simientes de la *novela moderna*, con el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote de la Mancha*, y en el que la literatura se tornaba en negocio mercantil, con la flamante industria editorial y con la conformación de un nuevo público-masa principalmente urbano, ávido de lecura, cuando despunte la concepción de plagio[6]; que no fuesen sino Mateo Alemán

[6] Sobre lo relativo al libro en el período, véase Moll (2011: 11-78). Por su lado, Briggs y Burke (2010: 70-77) señalan que el fundamento de la propiedad intelectual, derivado del nacimiento del mercado editorial en la Edad Moderna, se sitúa a comienzos del siglo XVIII. Sobre el caso singular de

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

y Miguel de Cervantes los primeros autores en denunciar airadamente el hurto de sus propiedades artísticas[7]. No sin humor lo ratificaba el complutense, en la *Adjunta al Parnaso*, por boca de Apolo: "Se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en el tal caso tan ladrón es como Caco" (*Viaje del Parnaso*, p. 174)[8]. Cabe, por último, reseñar que la decisión cervantina de amplificar las aventuras de don Quijote y Sancho guarda más sintonía con las de Pérez de Hita y Jerónimo Alcalá que con la de Mateo Alemán, conforme a que no obedece a un diseño preconcebido de antemano, por mucho que el narrador primario del *Ingenioso hidalgo* dejase abierto un portillo a la continuación mediante el expediente de las muchas vigilias y el mucho trabajo que "el autor desta historia" y uno de los académicos de Argamasilla se tomaron para sacar a luz la tercera salida del errante caballero, que "*forse altro canterà con miglior plettro*". De consiguiente, *Don Quijote* no constituye exactamente un texto unitario físicamente dividido en dos partes, como el *Guzmán de Alfarache* –pese a la promesa (incumplida) de una tercera–, sino más bien dos unidades textuales independientes[9]; pero orgánicamente trabadas, amén de por la inherencia e ininteligibilidad de la segunda sin la primera y por la consecución lineal de la historia, que arranca un mes después, por numerosos paralelismos, concurrencias, desarrollos temáticos, analogías, calcos compositivos, simetrías y por algún personaje que salta de una a otra, cuya trayectoria vital, puesta en caracteres por sus mismos pulgares, se cruza hasta en cuatro ocasiones con las de don Quijote y Sancho: Ginés de Pasamonte[10].

La segunda parte del *Quijote*, "cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera" (II, 681), es y se trasluce, pues, como otro libro: más meditado y pausado así en la elaboración como en el tempo narrativo, más coherente, compacto y armónico en la relación de unas partes con otras, más ambiguo y rico en matices, más profundo en su significación y sentido, aun cuando la intromisión de Avellaneda exigiera modificar el plan original. Como igualmente otro es el autor que lo compuso, por cuanto, aunque la coyuntura existencial de ahora, vecina de la muerte, no fuera menos malhadada que la de entonces, ya no tantea ni vacila; antes bien, espoleado por la notoriedad del *Ingenioso hidalgo* y en plena asunción de sus capacidades, se enfrasca definitivamente en el oficio de escritor, como se

---

Lope como escritor profesional que se aprovecha tanto del mercado editorial como, sobre todo, del teatro comercial, véase el magnífico estudio de García Reidy (2013).

[7] Cfr. Brancaforte (2002). Lope se quejará airada y repetidamente por el hurto de sus creaciones artísticas no por otros escritores sino por los libreros que editan las partes de sus comedias sin su consentimiento (cfr. García Reidy, 2013: 301-392).

[8] Curiosamente, Lope de Vega (1971: 217a) pone en boca de Perote, el interesante personaje loco de *El halcón de Federico*, cuya caracterización recuerda al *fool* del teatro isabelino y un tanto al licenciado Vidriera, que "para ser poeta, hermano, / muy poco habréis menester, / porque no es más de leer / al poeta más cercano, / y hurtalle hasta las razones".

[9] Fue tal vez Casalduero (2006: 200-202) el primero en apuntar que la Segunda parte del *Quijote* era, por su forma y por su fondo, un libro nuevo. Empero, no solo no suscribimos su opinión de que "Cervantes quiere que al leer la una [parte] nos olvidemos de la otra" (2006: 202), sino que pensamos justamente lo contrario

[10] Sobre la figura de Pasamonte, véase, desde enfoques diversos, Redondo (2005a) y Riley (2001b).

ISSN: 1594-378X

echa de ver así en su frenética actividad literaria y editorial cuanto en la altísima calidad y variedad de sus creaciones[11].

Por lo pronto, el *Ingenioso caballero* manifiesta una delineación nítidamente trazada de antemano: la tercera salida había de concluir, y concluye, con el regreso definitivo de don Quijote a su aldea y su consecuente sanación mental. Para ello, Cervantes le busca un rival, un antagonista de verdad, diferente de los malignos encantadores de la primera parte: Sansón Carrasco (Cfr. Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1994: XXXIII-XXXIV; Ruffinatto, 2005: 57-58); quien, sabedor de la monomanía de su convecino y "en bureo con el cura y el barbero" (II, XV, 812), le incita a que prosiga su misión de instaurar la caballería andante en la Edad de Hierro, con el propósito de derrotarlo en justa lid y obligarlo a que "se estuviese en su casa quieto y sosegado" (II, XV, 812). Es factible suponer que el singular desafío, tras el

[11] Sobre los últimos once años de vida de Cervantes, véanse las espléndidas biografías de Jean Canavaggio (1997: 289-394) y Javier Blasco (2006: 305-412). Planteamientos e interpretaciones muy sugestivas sobre el decenio 1605-1615 proporciona J. C. Rodríguez (2003: 9-66 y 229-242) al hilo de su atento y minucioso análisis del *Quijote*, donde pondera la relación de Cervantes como escritor profesional con el hostil entorno literario de una Corte que le ningunea y con la nueva realidad mercantil de la imprenta; al tiempo que intenta explicar los ochos años de inexplicable silencio que median entre la publicación del primer *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, en los que Cervantes, después de haber escrito un libro pensado para las masas, pretendía, con la colectánea, "labrarse un nombre de escritor «*en serio*»". Conviene, empero, matizar, que las *novelle*, habida cuenta de que no estaban sancionadas por la tradición clásica (fuera de los relatos de Luciano de Samosata) ni por la preceptiva (pese a la *oratio* de Francesco Bonciani sobre el *Decamerón*) y que gozaban de una pésima reputación moral, mal podían representar un cometido que mejor recaería sobre el *Persiles*. Además de que no hay que menospreciar la contingencia de que el "hombre que escribe y trata negocios", durante esos años, trazara una campaña de difusión editorial de sus proyectos literarios, cifrada en la tupida red de anticipaciones publicitarias que ofrece en los prólogos y dedicatorias de sus textos –como asimismo hará Lope de Vega en las dedicatorias generales y de las comedias de las partes XIII-XX (Cfr. Case, 1975)–. F. Rico (2005), por su parte, conjetura sin pruebas documentales que Cervantes, tras su vuelta a la Corte a finales de 1606, tal vez colaboró con Francisco de Robles en su librería, no solo en la redacción de dedicatorias, como las posibles del *Prado espiritual* (1607) de Juan Basilio Sanctoro y las *Obras* (1611) de Ludovico Blosio, sino también en otros menesteres de mayor calado. Solo que desenfoca, desvirtúa la realidad al convertir al *vecchio* Cervantes en un beato meapilas aplicado a la lectura y promoción de obras espirituales de media y baja calidad, amparado en su afiliación a la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento en 1609 y como novicio a la Venerable Orden Tercera de San Francisco en 1613, cuando en realidad ingresar en cofradías y órdenes del espíritu en las postrimerías de la vida era una práctica comunísima en una época en que imperaban las artes de bien morir (cfr. Rey Hazas, 2003) y en la que, como indicaba Domínguez Ortiz (2001: 232), antes se llamaba al confesor que al médico en la postrer hora; tanto más cuanto que la Congregación era a la par una academia literaria fundada por el cardenal Sandoval a la que pertenecían Lope, Espinel, Salas Barbadillo y Vélez de Guevara; cuando Cervantes no solo no cesó nunca de denunciar los hábitos mostrencos de la pésima literatura, sino que además pudo haber leído los grandes tratados de espiritualidad así del humanismo renacentista como de la rica tradición hispánica; cuando las únicas empresas editoriales que se le conocen con certeza son la publicación del cancionero de su amigo Pedro Laínez en 1584 y quizás las *Obras* de Diego Hurtado de Mendoza en 1610; cuando emprendió una defensa radical de la concepción lúdica de la literatura lejos de cualquier dogmatismo ideológico o religioso y originó una producción creativa abierta a la interpretación sustentada en la ironía, la ambigüedad y la libertad; cuando, "puesto ya el pie en el estribo", sus últimas palabras, antes que una sentida plegaria, constituyen una despedida jubilosa casi pagana del mundo "Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

fracaso de la primera tentativa acometida por Sansón bajo la apariencia fingida del Caballero del Bosque (II, XIV), de la cual resulta la conmutación del designio de buscar a don Quijote para que recobre el juicio por el del ánimo de revancha, acaeciera en las Justas de Zaragoza. Mas lo cierto es que, después de la soberana decisión del caballero manchego no solo de no poner los pies en la ciudad maña, sino de tomar "el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza" (II, LX, 1217) a fin de sacar a la plaza del mundo la mentira del entrometido historiador moderno, el duelo finalmente se produce en las playas de la ciudad condal (II, LXIV). Sansón, disfrazado del Caballero de la Blanca Luna, triunfa, se venga de don Quijote y aniquila su fantástica ensoñación al imponerle un año de inactividad caballeresca.

La modalización de la diégesis principal, que se dispone sobre un esquema compositivo más o menos similar al de la primera parte, se desarrolla en torno a cuatro secciones narrativas, más el desenlace. A saber: capítulos I-VII, encadenamiento de diálogos en la aldea sin nombre sobre la condición mental de don Quijote, la noticia de la publicación del *Ingenioso hidalgo* y los preparativos de la tercera salida; capítulos VIII-XXIX, sucesión de peripecias anejas a la itinerancia del camino; capítulos XXX-LVII, permanencia prolongada en la casa de placer o castillo de los duques, que se corresponde con la habitual detención del héroe de los relatos de aventuras (épica, novela bizantina, romances artúricos, libros de caballerías) en un palacio o corte, y el gobierno insular de Sancho, dependiente del mundo al revés y el folclore; capítulos LVIII-LXXIII, reanudación del viaje hasta Barcelona, donde es derrotado don Quijote, y regreso a la aldea; esta sección además está marcada tanto por la presencia constante del apócrifo de Avellaneda como por la irrupción de la historia contemporánea, inscrita en los episodios de Ricote y Roque Guinart; capítulo LXXIV, recuperación de la cordura, testamento y muerte de Alonso Quijano el Bueno. Así pues, el viaje de la tercera salida es bastante más amplio que el de las dos primeras, puesto que en ellas nunca se abandonan los límites de La Mancha, salvo en la incursión, durante el segundo, en Sierra Morena. Sucede, además, que en esta tercera salida don Quijote y Sancho realizan otros tipos de viajes más allá de su constante deambular terrestre, como el descenso a ultratumba en la cueva de Montesinos (II, XXIII), el viaje marítimo en la aventura del barco encantado (II, XXIX) y la cabalgada astral a lomos de Clavileño (II, XL), aunque no sean, en cierta medida, más que imaginarios. Por otro lado, el incesante vagar de la segunda salida hasta la llegada a la venta se torna en la tercera en sucesivas paradas antes y después de su estadía en el castillo de los duques, ya sea en ventas –la de los títeres de maese Pedro (II, XXV-XXVI), la de "las uñas de vaca o manos de ternera" (II, LIX) y el mesón de don Álvaro de Tarfe (II, LXXI-LXXII)–, ya en casas particulares –la de don Diego de Miranda (II, XIX), la de Basilio (II, XXII) y la de don Antonio Moreno (II, LXII-LXV). Por fin, el abanico humano y social con el que entran en contacto don Quijote y Sancho, en el plano diegético principal, a merced de los encuentros derivados del cronotopo del camino es bastante más amplio y abarcador en este segundo libro que en el primero, en el cual las clases privilegiadas poblaban principalmente las interpolaciones narrativas: así, grandes señores acompañados por su innumerable séquito, virreyes, genera-

ISSN: 1594-378X

les, nobleza media, gentileshombres, bachilleres, soldados, marinos, ricos labradores, ganaderos, aldeanos, salteadores de caminos, comediantes, titiriteros, falsos peregrinos, fingidos pastores, moriscos encubiertos, mujeres y hombres travestidos, doncellas, semidoncellas, bandoleros, etc.

Ni que decir se tiene que la innovación más audaz de la segunda parte del *Quijote* y la más relevante, al punto de haberse erigido en uno de los baluartes primordiales de la narratividad moderna y contemporánea por mor de su extraordinaria potencialidad, lo constituye la integración en su orbe, como objeto de ficción, del *Ingenioso hidalgo* en tanto libro escrito, estampado y leído por varios de los personajes, sorprendentes receptores a un tiempo fuera y dentro del marco narrativo, con los que entran en conocimiento don Quijote y Sancho –Sansón Carrasco, los duques, los pastores de la fingida Arcadia, don Juan y don Jerónimo y don Antonio Moreno–, a los que cabe agregar los lectores externos, ese público-masa que manoseaba, entendía y celebraba los "más de doce mil libros de la tal historia" impresos, cuyos juicios, comentados por los protagonistas y Sansón, fueron tal vez tenidos en cuenta por Cervantes. Así, un tema cardinal de la primera parte, la ficcionalización de la interacción problemática entre la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía, la historia y la poesía, bajo una gradación perspectivista de sobresaliente diversidad, hondura y sutileza, cobra ahora un inusitado impulso que marcará el decurso de la segunda –aunque la aparición del falso *Quijote* suscite inesperadas consecuencias–, por cuanto se anulan las fronteras, desde el ámbito de la ficción, de la vida y la literatura, que se miran y reflejan en un juego alucinante de espejos enfrentados. Un caso paradigmático lo constituye el de la demanda de auxilio, que analizaremos detalladamente más adelante: la fingida petición de la condesa Trifaldi, una de las más aparatosas y afectadas burlas de los duques y su cohorte, se elabora con la mirada puesta en la de la princesa Micomicona-Dorotea de la primera parte, al tiempo que sirve de falsilla, de reflejo, al *caso real* de doña Rodríguez, "la segunda dueña Dolorida o Angustiada", y todo viene a desembocar en un Juicio de Dios que es a la par literatura y vida, o una amalgama de puntos de vista que oscilan entre la mentira y la verdad. Por consiguiente, como a menudo se ha señalado, la primera parte cumple un propósito parecido en la segunda al que los libros de caballerías desempeñaron en ella: es su hipotexto principal (cfr., por caso, Togeby, 1977: 95). Solo que a diferencia de lo que acaecía entonces –la ironía es prodigiosa– no es don Quijote –ni los encantadores que le persiguen y efectúan la operación contraria– el responsable de transformar la prosaica y ordinaria realidad en excelsa y maravillosa poesía congruente con sus pretensiones caballerescas, sino, todo lo contrario: es la propia realidad que se despliega antes sus ojos la que, sin perder del todo su familiaridad, se torna igual de enigmática y evasiva que de vacilante y aparente, hasta precisar interpretación; así como Sancho y los lectores ficticios del *Ingenioso hidalgo*, que se la distorsionan y reproducen conforme precisa (o estiman que precisa) su excentricidad, o simplemente por su necesidad, su cruel imaginación o su diversión. Bien lo vio Luis Andrés Murillo (1978: II, 11):

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Ahora la técnica de Cervantes va a insistir tanto en el contraste como en la similitud entre la realidad representada y la ilusión de don Quijote... El héroe camina por el mundo de las apariencias... Por dentro lleva la de su ensueño, la grandeza de ánimo, y la imagen incólume de Dulcinea. Por fuera se le presenta una realidad indecisa, a la vez cotidiana, grotesca y prodigiosa, por ser deformación de su propio mundo interior, producto de la burla ingeniosa, ya de Sancho, ya de cuantos admiradores o engañosos oportunistas se le acerquen, o de su antagonista imprevisto.

Ello entronca, por lo demás, con el hecho de que la locura de don Quijote en la segunda parte, sobre todo en lo que respecta a la percepción de lo que le rodea, se atenúa sensiblemente, prácticamente hasta desaparecer fuera de un par de lances. Lo cual, como nadie ignora, es otra de las innovaciones fundamentales de la continuación y el motivo por el cual el héroe pierde la iniciativa tanto de la invención como de la acción.

Si en la primera parte el énfasis se ponía significativamente en el nivel de la enunciación, cifrado en la intromisión del narrador primario como proyección ficcional del autor real en el texto, pero representado por la máscara autorial del segúndo autor, para adquirir por azar y por medio real el manuscrito de la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*, y mandarlo traducir a un morisco aljamiado a cambio de dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo[12], en la segunda recae principalmente en el del relato, compendiado en ese momento mágico de la literatura universal en que don Quijote y Sancho adquieren realidad. Dejan de ser exclusivamente productos *artísticos* para cobrar substancia, entidad *real*; y con ellos, todos los demás personajes, comprendidos tanto Rocinante y el rucio como el biógrafo cronista y la fantasmagórica Dulcinea: si están escritos en un libro, que es un objeto empírico, que algunos de los que se mueven en su mismo plano de ficción han leído, es porque tienen existencia efectivamente verdadera; son, desde la ficción de la segunda parte, personajes históricos que se han convertido en literarios. E igualmente, y como consecuencia de su existencia, alcanzan autonomía (o libertad) respecto de la autoridad del narrador primario o supernarrador y del sistema de autores ficticios,

[12] Como bien se sabe, no es este el único pasaje en que el autor se introduce en su ficción. En el donoso escrutinio el barbero extrae de los anaqueles de la biblioteca de don Quijote *La Galatea* de Miguel de Cervantes, que resulta ser un grande amigo del cura, del que dice que es más versado en desdichas que en versos, antes de pasar a comentar su ficción pastoril, de la que destaca la invención, aunque argumenta que propone algo y no concluye nada, por lo que habrá que esperar a la continuación (I, VI, 91). Borges (2004: 46), que trastoca los personajes cervantinos, se hacía cruces: "[El cura], sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes…". Hay otra ocasión un tanto más oblicua: se trata del propietario de aquella "maletilla vieja, cerrada con una cadenilla", que, entre libros de historia y de caballerías, custodiaba, en el aforro, "unos papeles de muy buena letra, escritos a mano" (I, XXXII, 412): *El curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que el ventero Juan Palomeque regala al cura "porque su dueño no había vuelto más por allí" (I, XLVII, 599); sobre la maleta de Cervantes, véase Martín Morán (2009: 118-136). Y por fin la mención de Ruy Pérez de Viedma de "un soldado español llamado tal de Sayavedra" (I, XL, 512).

ISSN: 1594-378X

y autoconciencia, de la que magistralmente harán gala en su autodefensa de los falsos don Quijote y Sancho. Ello comporta que en esta segunda parte, a diferencia de la primera, don Quijote no salga para ser armado caballero y adquirir fama y honra, sino para ser reconocido, aprobado y celebrado. Michel Foucault (2009: 55) lo expresó con tanta precisión como belleza:

> Él, que a fuerza de leer libros se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable.

Solo que el libro escrito sobre sus hazañas, que él no ha leído ni leerá, no se ajusta a las características idealistas de las epopeyas caballerescas que imagina haber protagonizado, sino a las de una crónica documentada de su persona escrita en árabe por un estrafalario y desautorizado historiador, traducida al castellano y contada por un narrador primario como una ficción cómico-realista en la que, entre otras cosas, se cuenta el estrepitoso fracaso de su propósito de ser caballero andante en los tiempos modernos. Entre estos dos polos, entre la figura heroica que cree (y quiere) ser y la figura histórico-burlesca que es, oscila don Quijote –encarnadura de un nuevo concepto de personaje; entre una y otra, la celebración que los demás le dispensan. La conciencia de ello, de la imposibilidad de su ideal, que se irá haciendo más patente en el devenir de la narración, conduce a don Quijote a un desengaño no exento de cierto dramatismo trágico.

Pero hay más: porque esta nueva catadura de vida auténtica los iguala de algún modo con nosotros, sus lectores reales. Borges (2004: 47), discípulo aventajado de Cervantes en parejos trucos de prestidigitador, irisaciones y *mises en abyme*, señaló la desconcertante desazón resultante:

> ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Por su lado, Edward C. Riley (2001c: 137-138), fino escrutador de los malabarismos poéticos del autor, lo desarrolló y profundizó desde un cariz más crítico:

> Esta incursión en la novela de la publicación real de la primera parte no es solo uno de los acontecimientos más trascendentales en las vidas ficticias de don Quijote y Sancho…, sino que también posee un efecto singularmente perturbador en el lector. El lector se encuentra ahora en la misma situación que los personajes de la segunda parte que han leído la primera, y en una proximidad no buscada con éstos…Hay

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> señales manifiestas en el libro de que Cervantes tenía la intención, bien calculada, de involucrar al lector en el relato tan íntimamente como estuviera de su mano, y al mismo tiempo hacer lo posible por asegurar que el lector mantuviera el sentido de la distancia… Cuando Cervantes introduce la existencia real de la parte primera en la narración se produce algo muy parecido a la difuminación del espejo de Alicia para que las cosas puedan pasar al través. Resulta entonces muy fácil verse arrastrado al mundo del espejo (el de don Quijote tanto como el de Alicia), donde las perspectivas de la lógica se dan cita en las profundidades de la paradoja. Es todo un truco de un maestro del iluminismo literario… ¿Qué mejor medio podría haber para que el relato pareciera objetivamente cierto, sino introducir el hecho real de la publicación y la celebridad de la primera parte del libro en que aparece?[13]

De la vida, de la estrenada prestancia de Dulcinea, independiente de la mente de don Quijote y por ello manipulable por los demás, dimana su vehemente deseo de verla así como la extremada agudización de su amor, que cobra en la segunda parte una dimensión nueva, pese a que su naturaleza siga siendo esencialmente cortés y particularmente equiparable al *amor del lonh* de Jaufré Rudel (cfr. Muñoz Sánchez, 2012: 399-401). Como bien ha subrayado Juan Carlos Rodríguez (2003: 246; véase también Asunce Arrieta, 2001), "inesperadamente este libro se nos va a ir convirtiendo… en una historia de amor imposible…, un hilo rojo que nos va a conducir, latiendo por debajo, desde el principio hasta el fin". En efecto: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* se erige en una de las más impresionantes, atípicas y originales historias de amor jamás escritas. Se trata, cierto, de un amor irredento, soñador, intangible, pero capaz de superar las más severas asechanzas[14]; de una pasión exaltada y melancólica que es la ferviente búsqueda de un ideal inasible, en cuya sostenibilidad adviene épica[15] y aun trágica. Don Quijote se ve abocado a soportar un pertinaz tormento psíquico provocado por una concatenación de hechos. Por el encantamiento de Dulcinea, en la afueras del Toboso, pertrechado por Sancho (II, IX), cuya transfiguración en una ruda labradora concuerda con su doble condición en la primera parte, Aldonza Lorenzo y Dulcinea (I, I y XXV), y con la opuesta visión, naturalista y estilizada, que defienden el escudero y el caballero durante su conversación sobre la embajada de aquel (I, XXX-XXXI). Esta metamorfosis o manipulación degradadora se le

[13] Ya en su fundamental *Teoría de la novela en Cervantes* (1989: 71) había dicho que "el *Quijote* es una novela de múltiples perspectivas. Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor". Véase además Rey Hazas (2005: 247-251 y 260-277).

[14] Así, por caso, Rafael Lapesa (1967: 251) afirmaba que "es en el *Quijote* de 1615 donde se acrisola el amor ideal del héroe".

[15] Como señaló Stephen Gilman (1951: 108): "El amor de don Quijote fue, pues, un amor épico más que lírico, fue continuidad de memoria y voluntad cuya expresión era la búsqueda de Dulcinea, tema central de la Segunda parte".

ISSN: 1594-378X

incrusta en la imaginación a don Quijote, que así la contempla en la cueva de Montesinos, traspasada además de puro materialismo (II, XXIII), y se convierte en una acuciosa indagación sobre el modo de devolverle su forma prístina. Por el avieso asedio e intento de aniquilación al que le someten los duques –la circunspecta defensa de don Quijote ante las preguntas insidiosas de la duquesa y el duque durante la sobremesa del banquete de recibimiento (II, XXXII), que remiten al diálogo con el caballero Vivaldo (I, XIII) y que denotan su evolución psicológica hacia la cordura, es magistral–, el mayordomo que encarna travestido "y con una voz no muy adamada" a Dulcinea, en la pomposa escenificación del desencanto (II, XXXIV-XXXV) que Sancho propicia inconscientemente merced a la información –"que aún no está en historia"– que brinda a la duquesa (II, XXXII), y la desenvuelta Altisidora, su más tenaz tentadora (II, XLIV, XLVI, XLVIII, L, LVII, LXIX-LXX)[16]. Por la amenaza que sobre su figura proyecta el falso don Quijote de Avellaneda en tanto caballero desenamorado, que, como contrapartida, refuerza y reafirma en primera instancia su adhesión a Dulcinea (II, LIX); si bien a la postre, a causa de la ruptura de la identidad de las palabras y las cosas, de *res* y *verba*, de los libros y la realidad, que comporta la *falsedad* del apócrifo, termina por apagarlo[17]. Por el desencanto que experimenta ante la pasividad con que opera Sancho para infringirse los tres mil y trescientos azotes que devolverán la figura primordial a su dama, los cuales solo serán dados a golpe de reales. El momento más heroico lo constituye su derrota en la marina de Barcelona: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad" (II, LXIV, 1265); el más acerbo, la llegada a la aldea (II, LXXIII), donde adopta cierto carácter profético-simbólico como paso previo a la sanidad, o sea: a la destrucción del amor.

---

[16] Márquez Villanueva (1995b: 311-312) afirma que "las secretas intenciones de éstos [los duques] no apuntan menos que a una total destrucción de don Quijote y su noble mundo literario, que desearían ver caer por la misma tierra que ellos pisan... Los duques y su corte [especialmente Altisidora] se movilizan, consecuentes y como puestos de acuerdo, contra el amor de Dulcinea que mantiene en pie al caballero". Véase igualmente Márquez Villanueva (2005). Redondo (2011), que analiza el episodio en clave de *mundo al revés*, en el que Altisidora, haciendo las veces de *truhán*, intenta desvirilizar a don Quijote; pero que tal vez esconde una severa crítica, al través del vil comportamiento de los duques, de la alta nobleza de Felipe III.

[17] Un precioso ejemplo de la interdependencia de las palabras y las cosas lo constituye el cuento con que Boccaccio arremete contra las críticas vertidas a su obra magna en el comienzo de la cuarta jornada, cuando Filippo Balducci, que había tenido apartado de la civilización a su hijo durante dieciocho años, lo lleva por primera vez a Florencia: "Quivi il giovane veggendo i palagi, le case, le chiese e tutte l'altre cose delle quali tutta la città piena si vede, sí come colui che mai piú per ricordanza vedute no' n'avea, si cominciò forte a maravigliare e di molte domandava il padre che fossero e come si chiamassero. Il padre gliele diceva; e egli, avendolo udito, rimaneva contento e domandava d'un'altra". Hasta que se topan con un grupo de mujeres y el hijo, pasmado, le pregunta que cómo se llaman. El padre, entonces, "per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole disiderio men che utile, non le volle nominare per lo proprio nome, cioè femine, ma disse: «Elle si chiameno papere»" (*Decameron*, I, pp. 464-465). Recuérdese que ya M. Foucault (2009: 55) había dicho que "*Don Quijote* es la primera de las obras modernas… porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas". Sobre el divorcio que opera entre los libros y la realidad el texto de Avellaneda en don Quijote y que le conduce a la sanación mental, véase Andrés Gil (1996) y Blasco (2006: 386-387).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es así como en la segunda parte, a diferencia de la primera, el tema del amor se desplaza considerablemente de la materia interpolada a la narración principal, donde adquiere primacía. Joaquín Casalduero (2006: 17) había hecho notar que tras la presentación del tema principal del *Ingenioso hidalgo*, la polaridad entre el ser y el parecer caballeresco, "aparece la melodía secundaria: la del amor", que comienza con la historia de Marcela y se prosigue con las demás historias intercaladas, las cuales están en confrontación presente/pasado con la trama medular cifrada en la Edad de Oro del discurso de don Quijote. Cesare Segre (2004: 109-110) destacaba también que

> si bien los relatos intercalados no son funcionales para la trama, sí lo son para la temática de la novela… Se advierte enseguida que las interpolaciones tienen un elemento común, el amor, y pertenecen casi exclusivamente al género pastoril o sentimental, con la excepción de la historia del prisionero, que es un relato de aventuras… Tantos amores colman el vacío de sentimientos que deja abierto el culto totalmente fantástico y cerebral de don Quijote por Dulcinea.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Y precisaba:

> la mirada de don Quijote está tan fija en las metas soñadas como la de los personajes de las interpolaciones se mueve sobre las personas y las cosas; el sentimiento de don Quijote es tan inmóvil en su autosuficiencia como el de los otros propenso a los arrebatos de pasión, de gratitud y de venganza.

Esta misma dialéctica presente / pasado, abstracción / vida, universalización / concreción entre el cuerpo de la fábula y las digresiones narrativas ha sido puesta de manifiesto por Javier Blasco (2005: 121 y 128): "En el seno de la historia de don Quijote, las siete novelas intercaladas son otros tantos espejos, simétricamente dispuestos por Cervantes, para observar desde ángulos diferentes la figura de don Quijote". De modo y manera que "el «amor gratuito o desinteresado», que don Quijote dice profesarle a Dulcinea, se ve complementado por el amor vivido de los personajes de las siete historias de amor"[18]. Por ello –entre otros factores que ahora veremos– el peso específico que tenían los episodios intercalados en la primera parte se ve sumamente disminuido en la segunda. De hecho, ya no todas las historias laterales tratan asuntos eróticos, como acontecía en la primera parte;

[18] Véase igualmente H.-J. Neuschäfer (1999: 31-32), que aborda la cuestión de la confrontación desde la distinción estilística de la trama medular y las novelas adventicias: "En el texto de Cervantes hay dos niveles estilísticos bien distintos: por un lado el 'divertimento' de la acción principal con predominio de la comicidad y, por el otro, los episodios intercalados que, con sus problemas de gravedad, le añaden al divertimento el tono serio y hasta trágico… Lo que en el nivel de la acción principal queda sin graves consecuencias, adquiere, a nivel de los episodios, un sentido ejemplar ya que allí todo lo que se hace se convierte inmediatamente en un caso problemático en el que los implicados se juegan nada menos que la vida, la honra o la salud del alma». Y Muñoz Sánchez (2000).

ISSN: 1594-378X

dos de ellas, la de los alcaldes rebuznadores y la de los hijos de don Diego de la Llana, desarrollan otros asuntos, si bien la segunda se sirve de no pocos recursos de la novela cortesano-sentimental.

Es decir, en el *Ingenioso caballero* el tema del amor sigue siendo importante como tema recurrente de los episodios intercalados, si bien disminuye su importancia en el conjunto de la narración, a consecuencia del incremento y protagonismo que adquiere el amor de don Quijote por su dama, o lo que es lo mismo, se equilibra la balanza. Precisamente la aportación más importante del *Quijote* de 1615 al conjunto de la obra de Cervantes desde la óptica amorosa es la historia de amor imposible, frustrante y tormentoso de don Quijote, enamorado de una ensoñación poética suya que le llevará, entre otras cosas, a los brazos de la muerte en la cordura. Será complementada por las historias amorosas ficticias y fingidas, como la de la infanta Antonomasia y don Clavijo, y por las episódicas, que, en su conjunto, recrean y amplían los amores tratados con anterioridad en las historias de las obras precedentes y dotan al texto de un completo y complejo universo en torno al amor, en el que tienen cabida casi todas sus manifestaciones. Dado que la realidad en la continuación de la primera parte ha de ser interpretada para reconocerla por mor de las apariencias, en buena medida, el amor episódico se verá hondamente afectado y caminará, en consecuencia, sobre el hilo de la ambigüedad: el ingenio, el engaño, la mentira, la duda, la desconfianza camparán a sus anchas; así como el travestismo y los cambios de identidad sexual que conlleva. Habrá amores idealmente genuinos, como el de Ana Félix y Gaspar Gregorio, aunque con un irónico cambio de roles sexuales; amores trágicos, como el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, por culpa de la irracionalidad impulsiva de los celos; amores burlados, como el de la hija de la dueña y el hijo del campesino rico; amores frustrados de raíz por abusos de poder a manos de nobles de la alta nobleza cortesana, como el de Tosilos con la hija de doña Rodríguez; amores que triunfen, merced al ingenio, sobre las imposiciones sociales y económicas, como el de Basilio y Quiteria. Pero todos ellos, independientemente del módulo narrativo al que se afilien, están afectados o sometidos al régimen y las circunstancias histórico-sociales del periodo; todos ellos, además, entablan una dialéctica, problemática o venturosa, con el asunto del matrimonio.

La profundización del sentimiento amoroso de don Quijote corre parejas con otra de las innovaciones más significativas de la segunda parte: la mayor profundización mental de los personajes centrales, don Quijote y Sancho[19], que viven cada aventura desde fuera y desde dentro y meditan ante la contemplación de un mundo de apariencias que los conduce al desengaño y a un conocimiento más íntimo de sí mismos y de sus posibilidades, que se podría cifrar en la célebre sentencia de Sancho de que "don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene

[19]Así, por ejemplo, Celina S. de Cortázar (1987: 48) nos dice que "Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica". Sin embargo, la supuesta evolución psicológica de los dos protagonistas ha sido puesta en entredicho por Félix Martínez Bonati (1995: 89-93 y 108-116); y por J. M. Martín Morán (1990: 206-217; 2009: 227-265).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

vencedor de sí mismo" (II, LXXII, 1317)[20]. Su transformación depende igualmente de la constante conversación entre ellos, así como con los otros personajes con los que se topan. La segunda parte es más morosa precisamente porque las aventuras de la primera, en buena medida, se trasforman, ahora, en constantes diálogos[21]. Don Quijote y Sancho, el primero cada vez con intervalos más lúcidos, el segundo cada día más discreto y más plegado al juego de la literatura de su señor, hablan acerca de todo y todo lo comentan, cada uno desde su propio sentir y bagaje cultural, incluidas –otra novedad– las incidencias de las historias laterales.

La seguridad alcanzada por Cervantes como creador en el *Ingenioso caballero* se consigna en el perfeccionamiento y el refinamiento del complejo sistema autorial-narratorial de la historia, que le permite aumentar considerablemente la distancia sobre la narración tanto como sobre el control que realiza de todo el proceso escritural. Para ello, potencia hasta límites insospechados el papel, un tanto difuso en la primera parte por cuanto no pasaba de ser un mero recurso paródico del antiguo artificio de los pseudoautores de las novelas de caballerías, de Cide Hamete Benengeli como historiador y cronista de la vida de don Quijote; confiere mayor relieve al morisco aljamiado que traduce al castellano el texto escrito en árabe, al adquirir relevancia autorial como comentador, interventor y manipulador de la versión del autor arábigo, según se colige de los capítulos V, XVIII y XXII. Por encima de estas máscaras autoriales se sitúa el supernarrador, narrador básico o narrador primario de carácter extradiegético-heterodiegético, quien, en efecto, además de constituir la proyección o la representación ficcional del escritor empírico dentro del texto, es, como emisor ficcional, la voz textual que los gobierna y, al mismo tiempo, la instancia narratorial exterior a la historia de don Quijote, a su diégesis y a los distintos universos ficcionales que conforman la materia interpolada coligada a ella[22]. Si bien el andamiaje diseñado por Cervantes se tambalea un tanto con la intromisión de Avellaneda (cfr. Brancaforte, 2002: 232-233), lo cierto es que lo resuelve de una manera prodigiosa: anula en parte el esquema autorial y deja que sean don Quijote y Sancho los que se defiendan de los impostores de Avellaneda, los que se enfrasquen en una lucha a brazo partido por demostrar que ellos son los auténticos (cfr. Rodríguez, 2003: 375-417). Para ello, los dos héroes afirman y refuerzan aún más su identidad y su autonomía, pues, como ha apuntado E. C. Riley (2001a: 49), "han aceptado, no sin cierto reparo, las identidades difundidas para ellos por parte de Cide Hamete, pero no aceptarán las propuestas por Avellaneda".

Aunque, "como centro de la arquitectura de la obra, don Quijote constituye la figura permanente a la cual se yuxtaponen las variadas encarnaciones del rea-

[20]Arguye al respecto Maurice Molho (1972: 124-125) que "al Don Quijote de la Segunda Parte…, al recobrar poco a poco su lucidez, no será en adelante víctima de su locura, a la que asume ahora como un juego que le permite alcanzar el pleno dominio de sí mismo".

[21] "Esta sección [segunda] llega a parecer la crónica de un viaje a caballo de dos amigos muy habladores", comentaba G. Torrente Ballester (1984: 152).

[22] Sobre el sistema autorial-narratorial, véanse, entre otros, Haley (1980); Ruth El Saffar (1980); Urrutia (1979); Gerli (1981); Fernández Mosquera (1986); James Parr (1988; 2005); Martín Morán (1990: 107-197; 2009: 31-51 y 86-99); González Maestro (1995); Paz Gago (1995: 55-87); Avalle-Arce (2006: 133-162 y 189-206); Garrido Domínguez (2007: 77-103); Sevilla Arroyo (2010).

ISSN: 1594-378X

lismo cómico y de otros sistemas de la imaginación" (Martínez Bonati, 1995: 134), una de las grandes innovaciones de la segunda parte con respecto a la primera, siempre resaltada, es su mayor unidad y coherencia textual, la notable cohesión de la materia narrativa en torno a las figuras centrales, su participación en todos y cada uno de los acontecimientos que se desgranan en el texto. Lo cual, si no le lleva a Cervantes a eliminar la interpolación de relatos más o menos autónomos, pertenecientes a universos de representación ficcional distintos al realismo genético de la historia de don Quijote y Sancho, sí le lleva a variar el modo y la técnica de imbricarlos en la fábula[23], a camuflarlos mucho más, y, en lugar de a concentrarlos como había hecho en el *Ingenioso hidalgo* alrededor de un núcleo aglutinador, a diseminarlos estratégicamente a lo largo de la diégesis.

2. EL PRINCIPIO POÉTICO DE LA VARIEDAD EN LA UNIDAD: LAS *NOVELAS EJEMPLARES* Y LOS EPISODIOS EN EL *INGENIOSO CABALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Decía Edward C. Riley (1989: 30) que "desde la primera parte del *Quijote* (1605) hasta el *Persiles y Sigismunda*, publicado póstumamente en 1617, su teoría de la novela ofrece en general muy pocos cambios". Sin embargo, en el tiempo que media entre la salida a la luz del *Ingenioso hidalgo* y la de las *Novelas ejemplares* (1613) y el *Ingenioso caballero* (1615), Cervantes, motivado seguramente por una honda reflexión y maduración sobre su propio quehacer literario así como influido por los sañudos debates de la preceptiva neoaristotélica acerca de la unidad artística del poema heroico habidos en el umbral de los siglos XVI y XVII, modifica considerablemente su concepción de la prosa de imaginación extensa a propósito, principalmente, de la función de las digresiones narrativas y de la relación que han de guardar con la diégesis.

Sucede, cierto, que el criterio poético fundamental de la *varietas* en que se basó Cervantes tanto para la composición de *La Galatea*, que no resulta ser sino una novela de *novelle*, como para la de la primera parte del *Quijote*, que se presenta abierta, heterogénea y disgregadora desde la perspectiva estructural, parece no servirle en la misma medida y proporción para la segunda parte, tal y como se desprende, en la praxis, de su compacta morfología y, en la teoría, de los comentarios metacríticos que aparecen en los capítulos III y XLIV, en los que explica la germinación de las *Novelas ejemplares* como libro y establece una nítida discriminación entre *novela* –entendido como relato literario de expresión breve– y *episodio novelesco*.

Hasta la publicación de las *Novelas ejemplares*, Cervantes –como el resto de escritores españoles de su época– no entendía el concepto de *novela* como una entidad autónoma, es decir, desgajada de una narración mayor, fábula o macroestructura, que la englobara y le diera sentido. Empero, un cúmulo de factores, que van desde los poéticos a los estrictamente comerciales, le condujeron a su

[23]Véase Avalle-Arce (1975); Percas de Ponseti (1975: II, 162-180; Williamson (1982); Cortázar (1987: 45 y ss.); Orozco Díaz (1992: 252-262); Riley (2000: 122-129); Rey Hazas (1995: 173-179); Close (1999; 2007: 161-186); Neuschäfer (1999: 97 y ss.); Zimic (2003: 201 y ss.); Baquero Escudero (2005).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

substracción y erradicación de las narraciones de largo recorrido para publicarlas por separado en un volumen independiente.

En el capítulo III del *Ingenioso caballero*, Cervantes, por medio del comentario de Sansón Carrasco a don Quijote y a Sancho sobre *El curioso impertinente*, se cuestiona la inserción de *novelas* en el cuerpo de la ficción en prosa extensa:

> Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala y por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced el señor don Quijote (II, III, 710).

De la crítica recogida por el bachiller, ya sea "ocurrencia real o ficción irónica" (Avalle-Arce, 1975: 121)[24], –aunque parece ser antes lo segundo que lo primero–, se deduce, de un lado, el inarmónico desacorde genológico –a la sazón deliberado– que se produce entre la historia de don Quijote –cómica y realista– y el cuento de Anselmo, Lotario y Camila –trágico e italianizante–, del otro, su condición de novela dentro de la novela, que le hace ser única en su especie en la producción narrativa de Cervantes, excepción hecha de la biología *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (cfr. Muñoz Sánchez, 2003). La conjunción de ambos factores sugiere ciertamente que la relación sintáctica que se puede establecer entre *El curioso impertinente* y la narración de base es mínima, aun cuando entre ellos exista una ponderada unidad semántica de fin y de sentido. Sin embargo, lo más significativo es que permite delimitar los términos de *novela* y *episodio novelesco* en función de la noción de metaficción, habida cuenta de que *El curioso impertinente*, que es siempre tratada como *novela* y como tal leída por el cura a los demás en la venta de Maritornes, difiere del resto de las interpolaciones narrativas del *Ingenioso hidalgo* en no ser un suceso verdadero puesto en boca de uno o varios personajes que se mueven en el mismo ámbito diegético que los actores centrales, sino en ser una ficción dentro de la diégesis.

A la altura del capítulo XLIV, se ahonda aun más en la censura de los episodios de la primera parte del *Quijote*, por cuanto el proceso abierto a la inserción de *El curioso impertinente* se hace extensible al relato autodiegético del capitán Ruy Pérez de Viedma:

> Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don

[24] También se cuestionan el origen de estas críticas, entre otros, Percas de Ponseti (1975: II, 186-187); Rey Hazas, (1995: 173-179); y Neuschäfer (1999: 97). Véase, por el contrario, Márquez Villanueva (2005: 237); también J. M. Martín Morán (2009: 215-216), para quien "en la segunda parte del *Quijote* ese intento de construcción de coherencia textual en complicidad con el receptor se hace palpable incluso a nivel estructural, al recoger Cervantes algunas sugerencias sobre el exceso de novelas interpoladas".

ISSN: 1594-378X

> Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo,* que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos (II, XLIV, 1069-1070).

Este tan extenso como fundamental párrafo pone de manifiesto que el criterio de metaficcionalidad no es pertinente ni suficiente por sí solo para diferenciar *novelas* de *episodios novelescos*, dado que el relato del capitán cautivo es un suceso verdadero. Por consiguiente, la distinción habría de agregar otro factor, cual es el del grado de integración o de solapamiento que enlace las historias laterales a la narración de base: las que se incorporen como ciclos cerrados o vidas contadas que «están como separadas de la historia» son *novelas*; el resto, *episodios novelescos*[25]. Ocurre, no obstante, que el episodio de la bella Leandra (I, LI) se interpola, al igual que el de Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, como una narración en bloque, levemente unido a la diégesis principal por el encuentro fortuito del cabrero fingido Eugenio con la comitiva del cura, el canónigo de Toledo, don Quijote y Sancho (I, L). Será preciso, por lo tanto, otro matiz más en la disyunción de *novelas* y *episodios novelescos*. El propio Cervantes lo indica: la extensión ("limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos")[26].

[25] Según arguye Rey Hazas (1995: 174) no es, pues, "una cuestión de concepción teórica, ni de estilo, ni de artificio narrativo, ni de técnica, ni de invención, ni de configuración de personajes, etc., sino que, básicamente, se trata de una cuestión de mayor o menor autonomía. La matización cervantina, en suma, nos lleva a diferenciar *novelas* de *episodios novelescos* por su grado de independencia, al margen de que, desde otros puntos de vista, éstos sean o puedan ser sustancialmente semejantes a aquéllas".

[26] Esta es la diferencia esencial entre los episodios de la primera parte y los de la segunda para Morón Arroyo (1976: 267-268).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Estos tres criterios –la metaficcionalidad, la inserción en bloque y la extensión–, que le permiten a Cervantes distinguir los dos conceptos puestos en juego, comportan la eliminación radical de las *novelas sueltas* y *pegadizas* de las narraciones de largo aliento y su publicación por separado. Constituyen, en efecto, el acta de nacimiento de las *Novelas ejemplares*; pero también el motivo por el cual la colectánea, fuera de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, se presenta sin vinculación formal en la estructura superficial del texto. A ellos se debe añadir el orgullo que sentía el escritor por la calidad de sus creaciones breves, una excelencia ("la gala y artificio que en sí contienen") que el receptor, al estar engarzadas en una fábula, podría descuidar, la cual "se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas… salieran a la luz".

Representan igualmente la razón por la cual no se registran como complemento diegético en el *Ingenioso caballero* ni en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* "novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen", no yuxtapuestos sino coordinados, iniciados *in medias* o *in extremas res*, de extensión limitada y con una ponderada factura que entrevere al parigual acción en presente y narración retrospectiva, de manera que han de estar integrados en el mismo nivel de realidad que la historia principal. Cervantes recalca otra cuestión cardinal más: la intervención o participación en ellos de los actores principales[27] o, dicho de otro modo, que los episodios se originen "de los sucesos mesmos que la verdad ofrece"[28].

De acuerdo, pues, con Emilio Orozco (1992: 255-256), a diferencia de la primera parte,

> en 1615 Cervantes busca en el segundo *Quijote* una variedad, quizás más rica y contrastada, pero dentro de una completa –pero no rígida– unidad integradora que ofrezca todo como nacido de la acción central o confluyendo directamente en ella en forma que ningún elemento pueda desprenderse del conjunto, ya no utiliza, como el primero, un material previamente elaborado que le proporcione *miembros* para formar el *cuerpo* de su composición[29].

---

[27] Para S. Zimic (2003: 201-223) es éste el rasgo que marca la diferencia fundamental entre los episodios de la primera parte y los de la segunda.

[28] Sobre el concepto de *verdad* como sustituto de *acción principal*, véase E. C. Riley (1973: 314 y ss.); A. Close (2007: 149-219).

[29] También Helena Percas de Ponseti (1975: I, 124-180), las diferencias en el modo de integrar episodios que manifiesta Cervantes, para llegar a la conclusión de que en la primera se rige por una escritura "horizontal", mientras que en la segunda se guía por una escritura "vertical" mediante la superposición de un nivel simbólico/metafórico al nivel literal. No cabe duda de la complejidad y de la dificultad que acarrea este tipo de definición, por cuanto muestra con mucha imprecisión –prácticamente borra los límites entre diégesis y metadiégesis– lo que corresponde a las aventuras del caballero andante y su escudero de lo que concierne a las narraciones laterales. No en vano considera como episodios algunas de las aventuras del propio don Quijote, como los encuentros con el bachiller Sansón Carrasco bajo la apariencia del caballero de los Espejos (II, 306-322) y con el Caballero del Verde Gabán (II, 332-406), la cueva de Montesinos (II, 407-583), el Retablo de Maese

ISSN: 1594-378X

3. LOS EPISODIOS NOVELESCOS DEL *INGENIOSO CABALLERO*

La segunda parte del *Quijote*, al igual que el resto de textos de prosa de ficción extensa de Cervantes –*La Galatea*, *El ingenioso hidalgo* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*– se compone de dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario: la trama principal –nivel diegético de primer grado– y los episodios intercalados –nivel diegético de segundo grado o nivel metadiegético.

La trama principal es tanto la reconstrucción y confección textual de la historia de don Quijote, el proceso de investigación, escritura y selección de materiales que transforman la *historia* en *récit*, como el relato de su historia y el mundo ficcional en que se desarrolla, es decir el de sus contingencias y el de los incidentes fingidos para él por otros personajes. Recae sobre el dominio de un narrador de carácter extradiegético-heterodiegético que se hace responsable a un tiempo del juego de voces autoriales ficticio, de la organización del relato y del sistema narrativo, y por ello de la ilusión artística, del distanciamiento irónico, de la multiplicidad de perspectivas refractadas y superpuestas y de la desarticulación de los límites o de la intersección de la *historia* y la *poesía*.

Los episodios intercalados son los hechos sucedidos en el pasado, que no atañen directamente a la trama principal, y que se actualizan en el presente mediante la narración, más o menos extensa y en primera persona, de un narrador intradiegético. Habida cuenta del giro que experimenta el *Ingenioso caballero*, los receptores o narratarios de tales relatos son los personajes principales o, en su defecto, uno de los dos. Estos personajes-narradores, al contar su biografía o la de otros con los que se relacionan, amplían los límites temporales y espaciales de la diégesis. Para que puedan ser relatados como historias o sucesos verdaderos, han de iniciarse por el medio o el final de los hechos, de tal forma que puedan proyectarse hacia el futuro, más o menos inmediato, de los acontecimientos de la historia medular, por lo que una parte de ellos se desarrollará en forma de acción en el tiempo presente de la fábula, con la que se alinea o imbrica y a la que contamina. Por consiguiente, los episodios novelescos de la segunda parte del *Quijote* se caracterizan e identifican por presentar una factura mixta: A) Los acontecimientos que se relaten desde el pretérito hacia el presente corresponden a personajes-narradores situados en el interior de la diégesis a los que el narrador primario ha cedido su función enunciativa, haciéndose por entero responsables de los hechos narrados o transmitiendo su versión personal del mundo ficcional que habitan y del que hablan. En función de su grado de relación con el relato metadiegético que profieren, pueden ser de cuatro tipos: 1) si el personaje-narrador relata su propia biografía o parte de ella será un narrador intradiegético-homodiegético puro o autodiegético; 2) si el personaje-narrador es un actor secundario de lo que cuenta será un narrador intradiegético-homodiegético que fluctúa entre el puro, cuando habla de sí, y el simple o testigo, cuando habla de los demás; 3) si el personaje narrador se limita a contar únicamente lo que ha visto, sin tener un

Pedro (II, 584-603) y el Barco encantado (II, 604-629). Sobre la diferencia entre *aventura* y *episodio* en el *Quijote*, remitimos al clásico pero imprescindible estudio de E. C. Riley (1955-1956).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

conocimiento exhaustivo de las motivaciones y de las acciones de los personajes sobre los que habla, será un narrador intradiegético-homodiegético testigo; 4) si el personaje-narrador cuenta una historia desde fuera del mundo del relato será un narrador intradiegético-heterodiegético. Naturalmente, esta tipología es solo funcional y está sujeta a otras posibles combinaciones, habida cuenta de la enorme riqueza, variedad y complejidad que exhibe el sistema de narradores intradiegéticos empleado por Cervantes. Así, por ejemplo, doña Rodríguez es un narrador autodiegético cuando narra su peripecia autobiográfica a don Quijote, pero es un narrador intradiegético-heterodiegético cuando cuenta el caso de deshonra de su hija por el hijo del labrador rico de los dominios ducales; el estudiante del episodio de las bodas de Camacho es un narrador intradiegético-homodiegético testigo cuando informa a don Quijote y Sancho sobre la boda y relata los pormenores de la historia, pero al cabo resulta ser un narrador intradiegético-homodiegético simple en tanto es un actor secundario que conoce y participa en el plan pergeñado por Basilio para ganar la mano de Quiteria; por último, el hombre que porta las lanzas y las alabardas en el episodio de los alcaldes rebuznadores oscila entre la estancia enunciativa intradiegética-heterodiegética cuando profiere el caso de los dos regidores e intradiegética-homodiegética testigo observador al declarar ser del mismo pueblo: "yo creo que mañana o esotro día han de salir en campaña los de mi pueblo, que son los del rebuzno, contra otro lugar que está a dos leguas del nuestro, que es uno de los que más nos persiguen" (II, XXV, 915). Los demás personajes relatores son narradores autodiegéticos, predominando los relatos de función explicativa de tipo confesional (los de la hija de don Diego de Llana, Tosilos, Ana Félix y Claudia Jerónima). B) Los acontecimientos que se desgranen en forma de acción en el tiempo presente de la historia principal corresponden a la enunciación del narrador básico[30].

[30] Por lo tanto, no podemos compartir la opinión de Anthony Close (1999; 2007: 161-177), de hacer sinónimos los términos *digresión* y *episodio*, porque Cervantes no lo hace, como reza en la queja de dicen que tuvo Cide Hamete de no poder "estenderse a otras digresiones y episodios más graves" (II, XLIV, 1069). En todo caso, los episodios serían un tipo de digresión narrativa, pero no todas las digresiones son episodios. Y es que, debido a esta equiparación Close (1999: 40) llega a sostener que son episodios todos aquellos sucesos que se alejan del carácter cómico de la obra, como los intervalos de cordura de don Quijote, ya que "para Cervantes, los episodios del *Quijote* se definen esencialmente por su contenido temático, no por su naturaleza novelesca, ni por la participación o falta de participación de don Quijote y Sancho. Cuando la materia tratada nada tiene que ver con la materia caballeresca del hidalgo y su repercusión en Sancho Panza, tema medular de la novela, nos hallamos, en principio, ante un episodio. Esta delimitación del campo episódico cuadra con el consabido tipo de reflexión apreciativa que suelen suscitar los «lúcidos intervalos»". De este modo puede considerar como un episodio los consejos que don Quijote le da a Sancho antes de su gobierno en la Ínsula Barataria (II, XLII-XLIII). A nuestro modo de ver Close se equivoca al reducir la dimensión del texto y del personaje a la locura caballeresca, por cuanto don Quijote, sobre todo en la segunda parte, manifiesta una caracterización dual: "un cuerdo que tira a loco y un loco que tira a cuerdo". No en vano, se pregunta retóricamente Martínez Bonati (1995: 24): "¿no es de la substancia del propio don Quijote la unidad inextricable de sabiduría y desatino?". S. Zimic (2003: 215), por su parte, observa certeramente que "Don Quijote habla y actúa como loco, como cuerdo y como loco-cuerdo en ambas *Partes del Quijote*, pero es de crucial importancia tener en cuenta que en la *Primera Parte* son muy raros los momentos en que parece cuerdo o lúcido, mientras que en la *Segunda* son, al contrario, mucho más numerosos los casos de su lucidez, discreción y cordura que

ISSN: 1594-378X

Otra diferencia fundamental entre la trama principal y los episodios interpolados estriba en que todo lo concerniente a la primera de ellas pertenece al ámbito referencial de la ficción realista[31]; mientras que los segundos se circunscriben a otras regiones de la imaginación o mundos posibles. La *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* es, por supuesto, la amalgama de ambas, así como su transmisión textual.

Podemos decir, pues, que en la diégesis del *Ingenioso caballero* se insertan un total de seis secuencias narrativas de segundo grado o episodios novelescos. A saber: 1) el de las bodas de Camacho (XIX, XX, XXI y parte del XXII); 2) el del pueblo de los alcaldes rebuznadores (XXIV, XXV y XXVII); 3) el de doña Rodríguez, su hija y Tosilos (XLVIII, LII, LIV, LVI y LXVI); 4) el de los hijos de don Diego de la Llana (XLIX); 5) el de Ricote, Ana Félix y Gaspar Gregorio (LIV, LXIII y LXV); 6) el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas (LX).

Al socaire de lo dicho anteriormente se pueden establecer varias clasificaciones. Atendiendo al modo en el que se integran formalmente los episodios en el seno de la acción principal, se pueden establecer dos grandes bloques o secciones. Por un lado estarían aquellos que se desarrollan de corrido, en una secuencia narrativa única, sin ser obstruidos en su progresión por la narración de base. A tal criterio responden los episodios de las bodas de Camacho, el de los hijos de don Diego de la Llana y el de Claudia Jerónima. Por otro lado, las interpolaciones que se desgranan en dos o más impulsos narrativos, llegando incluso a la diseminación fragmentaria e intermitente, como sucede en los episodios del pueblo de los alcaldes rebuznadores, el de la dueña Rodríguez y el de Ricote y Ana Félix. Estos tres episodios además mantienen una asombrosa vinculación con la diégesis principal basada en la irónica oposición dialéctica de lo histórico y lo poético. Así, el episodio del pueblo de los alcaldes rebuznadores pasa por ser un acontecimiento verdadero frente a la argucia impostora del mono hablador y la ficción del retablo de Maese Pedro; el de la dueña Rodríguez se opone declarada y explícitamente al de la fingida dueña Dolorida; el de Ricote y Ana Félix, que aborda la espinosa cuestión político-social de la expulsión de los moriscos, lo hace doblemente: el genuino drama vital de Ricote se contrapone al artificial y simulado gobierno de Sancho, la peripecia de Ana Félix se contrapone a la derrota de don Quijote en las playas de Barcelona a manos del figurado caballero de la Blanca Luna, representación de Sansón Carrasco, similar por cierto a la de Dorotea como la princesa Micomicona. Aunque en este último, caso tanto desde la perspectiva de Sancho como de la de don Quijote –e incluso de la del bachiller conforme al ánimo de venganza que lo mueve– se trata de vida, no de literatura.

---

los de su locura". Y véase también J. Canavaggio (2006: 30-36). Pero es que además el *Quijote* no se reduce al estado mental de su protagonista y a las circunstancias que de él se derivan, en tanto en cuanto ello comporta olvidar que los episodios y el sistema autorial-narratorial también son formantes indispensables en la construcción de su sentido último. Más parecida a nuestra concepción de episodio son las que exponen Riley (2000: 100) y Neuschäfer (1999: 9).

[31] Cfr. Riley (2000: 206-207) y Paz Gago (1995: 118-122 y 129-131).A pesar de que Martínez Bonati (1995: 45) pone en duda el realismo del texto, sostiene sin embargo que "las aventuras de don Quijote se despliegan preferentemente en el ámbito cómico-realista".

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Desde el punto de vista de la participación y la vinculación de don Quijote y Sancho en los episodios intercalados podemos establecer tres bloques. 1) Aquellas interpolaciones en las que participan activamente tanto uno como otro. A esta sección pertenecen las historias metadiegéticas de las bodas de Camacho y del pueblo de los alcaldes rebuznadores, puesto que no solo se encuentran presentes en todos los acontecimientos que se desarrollan, sino que, en cierto modo, se inmiscuyen en el desenlace, positivamente en las bodas de Camacho y negativamente en la del pueblo de los alcaldes rebuznadores. 2) Aquellas interpolaciones en las que concurren vivamente ora don Quijote, ora Sancho, pero no los dos juntos. Este apartado lo conforman los episodios que acontecen durante la estancia de nuestros protagonistas en los dominios ducales, momento de la narración de la segunda parte en que el caballero y el escudero se separan en virtud del gobierno insular de Sancho, a saber: el de la dueña Rodríguez, privativo de don Quijote, y el de los hijos de don Diego de la Llana, exclusivo de Sancho. Curiosamente, uno y otro constituyen las únicas aventuras no fingidas sino verdaderas en la que se ven envueltos en los dominios del duque. Además, el episodio de los hijos de don Diego de la Llana se singulariza por ser el único de la segunda parte del que don Quijote no tiene ninguna noticia. 3) Aquellas secuencias insertadas en las que nuestros protagonistas se encuentran delante pero no intervienen en el desarrollo de los acontecimientos. Este módulo lo integran los episodios de Ricote y Ana Félix y de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas. Los cuales presentan la peculiaridad de que la posición nuclear que desempeñaban don Quijote y Sancho en los otros episodios es suplantada por la de otros personajes de la acción principal, como el general de la galera capitana y el virrey de Cataluña en la historia Ana Félix y el bandolero catalán Roque Guinart en la de Claudia Jerónima. No obstante, este rasgo se registra igualmente en la parte activa de la historia de la dueña Rodríguez, pero de forma soterrada, por cuanto, pese a la intervención activa de don Quijote, es el duque quien, cual demiurgo, controla y decide realmente todo cuanto sucede, según se infiere de los preparativos del Juicio de Dios y del relato final de Tosilos. Otro rasgo de estos dos episodios es el hecho de que don Quijote no tenga entera noticia de ellos, o, lo que es lo mismo, no está presente en todo lo que ocurre, ya que él no participa del encuentro entre su escudero y Ricote ni de la liberación de Gaspar Gregorio, como tampoco se halla en la parte activa del episodio de Claudia Jerónima.

Desde un punto de vista genológico los episodios se apartan, como hemos dicho, del realismo genético de la diégesis principal y despliegan otros universos ficcionales, pero nunca según los convencionalismos estereotipados de cada uno, o sea: no de forma pura sino contaminada. Las bodas de Camacho prosigue la desidealización de la utopía pastoril comenzada por Cervantes en *La Galatea*, *La casa de los celos*, los episodios de Marcela y Leandra del *Ingenioso hidalgo* y *El coloquio de los perros*, y la entrevera con elementos constitutivos propios del drama de villanos. El cuento de los regidores asnales se amolda a la tradición folclórica, si bien se han percibido adminículos de crítica erasmista en la banalidad del enfrentamiento de los pueblos vecinos y en la prudente retirada de don Quijote. La historia de la dueña Rodríguez comienza siendo un caso de honra prototípico de la literatura de pe-

ISSN: 1594-378X

riodo que, tanto por la demanda de auxilio como por el aprovechamiento que de ella hacen los duques, remonta a la ficción caballeresca, con la que se imbrica en un estupendo juego de realidad y ficción, hasta arribar a la celebración de un Juicio de Dios en el desenlace para dirimirlo; presenta una diáfana relación intratextual con el caso de Dorotea-Micomicona[32]. La chiquillada de los hijos de don Diego de la Llana no pasa de ser un esbozo de novela cortesana despojada del componente sentimental, mas con disfraces y cambios de identidad y con un ingrediente de diatriba social a propósito de la discriminación de la mujer, que manifiesta puntos de contacto con la historia trunca de don Luis y doña Clara de la primera parte. El episodio de Ricote y Ana Félix enlaza la ficción realista comprometida con los relatos de cautivos y la novela bizantina, en una mescolanza que entronca con la autobiografía militar del capitán Ruy Pérez de Viedma y su relación amorosa con la mora Zoraida. El bosquejo de novela no menos trágica que ejemplar de Claudia Jerónima, que por su impertinencia y su desenlace es equiparable al *El curioso impertinente*, al tiempo que presenta una evidente relación de reescritura con el episodio de Lisandro, Leonida y Carino de *La Galatea*, en tanto en cuanto constituyen dos versiones muy remozadas de la *novella* 9 de la *Seconda parte de le novelle* (1554) de Matteo Bandello, que tuvo el mérito y la suerte de ser igualmente el referente intertextual de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, y de *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega, transparenta, como su precedente, temas de candente actualidad.

El episodio de las bodas de Camacho, cuya irrupción se anticipa temáticamente en el soneto de don Lorenzo *El muro rompe la doncella hermosa* (II, XVIII), consigue una imbricación casi perfecta con la historia principal. Cervantes, para ello, emula el mismo esquema formal utilizado en el episodio de Marcela, Grisóstomo y Ambrosio, de la primera parte, aunque mudando la llegada de don Quijote y Sancho a la majada de los pastores por el encuentro casual de los héroes con el licenciado y el bachiller, y que todavía repetirá con ligeras modificaciones en los de Renato y Eusebia y de Ruperta y Croriano en el *Persiles*. 1) Una noticia que comporta el relato retrospectivo de un personaje en funciones de narrador intradiegético-homodiegético testigo. 2) Una parte activa en la que se desgranan los acontecimientos, que transcurren en el presente de las aventuras de don Quijote y Sancho y bajo la responsabilidad enunciativa del narrador primario; el cual, no obstante, utiliza a los dos protagonistas como reflectores para describir, desde el sentir de cada uno, lo que ocurre. Este episodio va a ser el único que transfiera un personaje de su ámbito diegético a la narración principal: el primo, que conducirá a don Quijote y Sancho a la cueva de Montesinos.

El episodio de los alcaldes rebuznadores se compone de dos partes nítidamente diferenciadas y físicamente separadas por la aventura de la venta: la del mono hablador y el retablo de Maese Pedro. Así, contamos con una parte narrativa, anticipada por un encuentro causal y propiciada por la ávida curiosidad de don Quijote –que llega incluso a ayudar al hombre a dar de comer a su animal–,

[32] Sobre la práctica de la intratextualidad en Cervantes, o sea el diálogo intertextual interno que mantienen entre sí los textos cervantinos, véase Muñoz Sánchez (2001; 2009: 5-18 y 573-1200; 2012: 15-31).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que corresponde al hombre que porta las lanzas y las alabardas, que es quien, en funciones de narrador intradiegético-heterodiegético, cuenta la anécdota asnal y la burlas de los pueblos circundantes. Y otra activa, en la que se ven envueltos don Quijote y Sancho.

El episodio de los hijos de don Diego de la Llana, el más breve del *Ingenioso caballero*, manifiesta una sencillísima morfología, habida cuenta de que se integra como un ciclo cerrado, parecido estructuralmente a los de Lisandro, Leonida y Carino, de *La Galatea*, y el de Leandra y Vicente de la Roca, del *Ingenioso hidalgo*: una nimia acción en el presente, los apresamientos de los dos hijos, y la subsiguiente narración explicativo-confesional de la niña, en funciones de narrador autodiegético.

El episodio de Ricote y Ana Félix, que se dispone en tres impulsos narrativos fragmentados por la historia principal, se estructura en dos secciones. Por un lado, el encuentro de Sancho con Ricote acaecido en los dominios del duque, en el que el morisco, en funciones de narrador autodiegético, le cuenta su biografía desde el anuncio del edicto de la expulsión de su etnia de los territorios hispánicos. Por otro, la historia de amor de Ana Félix y Gaspar Gregorio, que se compone de un acción acaecida en la marina de Barcelona, que deriva tanto en la narración de tipo confesional de la heroína, en funciones de narrador intradiegético-homodiegético puro, como en la anagnórisis con Ricote, su padre, y de una noticia acerca de la liberación de Gaspar Gregorio. Su final queda en un *impasse* sin solución de continuidad por mor del tema social que plantea. Las dos partes del episodio coinciden con dos momentos cruciales en las singladuras de los personajes principales: la derrota moral de Sancho tras su gobierno insular, aunque le conduce a la autognosis, y la derrota de don Quijote ante el Caballero de la Blanca Luna, que también le hará salir vencedor de sí mismo.

El episodio de Claudia Jerónima es, desde una perspectiva morfológica, similar al de los hijos de don Diego de la Llana. Se diferencia en que no comienza *in extremas res* sino *in medias res*, lo que supone que haya una mínima acción antes y después de la narración autodiegética de Claudia Jerónima.

Antes de analizar con cierto detalle el episodio de doña Rodríguez y su correlación especular con la farsa fingida de la Dueña Dolorida, conviene que nos detengamos un momento en señalar la relación que con la historia contemporánea mantienen los episodios de Ricote y Claudia Jerónima.

Un aspecto sumamente importante de la segunda parte del *Quijote* es la progresiva integración de los dos protagonistas centrales en la sociedad de su época. La cual se manifiesta especialmente en los capítulos finales, justo a continuación de la larga estancia en el castillo de los duques y de la primera manifestación explícita al *Quijote* de Avellaneda, hasta el extremo de que don Quijote y Sancho, aparte de visitar por primera vez una ciudad, que será de infausto recuerdo para ambos, se ven envueltos en dos de los asuntos históricos más relevantes de la época en que se desarrolla la acción: la expulsión de los moriscos y el problema del bandolerismo catalán. Es decir, la progresiva integración social de los héroes sirve para enfrentarlos con la Historia de su tiempo. Tanto uno como otro asunto histórico, de forma magistral, van a ser tratados con la mayor objetividad posible, es

ISSN: 1594-378X

decir, desde el parecer de los implicados, merced a dos encuentros fortuitos de nuestros héroes: el tema de la expulsión de los moriscos se recrea en el cruce vital de Sancho con Ricote (II, LIV); el del bandidaje, en el de caballero y escudero con Roque Guinart (II, LX). Pero, lo más sorprendente, es que cada motivo histórico, cada encuentro, genera o tiene su propia historia, en forma de episodio intercalado: el primero, con la historia de amor de la *morisca* Ana Félix y el *cristiano* Gaspar Gregorio; el segundo, con la trágica relación amorosa de la *nyerra* Claudia Jerónima y el *cadell* Vicente Torrellas. Se trata, en cierto sentido y de manera originalísima, de un replanteamiento del viejo esquema medieval *sententia-exemplum*, pues, al fin y al cabo, la repercusión de uno y otro hecho histórico, planteado no desde la teoría sino desde la praxis de una circunstancia vital concreta –Ricote, Roque Guinart–, se refleja e incide en las dos historias amorosas, generando una mescolanza genérica entre realismo comprometido, con evidentes tintes históricos –los encuentros– e idealismo –las historias.

4. DE "LA BARBADA CONDESA" A "LA DUEÑA TOQUIBLANCA, LARGA Y ANTOJUNA": LA PETICIÓN DE AUXILIO EN EL *INGENIOSO CABALLERO*.

Joaquín Casalduero (2006: 199-200) decía que Cervantes recurre como técnica compositiva "al paralelismo antitético para conducir la acción" del *Ingenioso caballero*, con el propósito de "llevar la acción del comienzo al final" y "para acentuarla fuertemente". Así, por caso, "la novela empieza presentándonos al Caballero en su cama restablecido y pronto para salir de nuevo; termina en el mismo cuarto con el Caballero moribundo...". Sucede que la historia de la hija de la dueña tiene su paralelo antitético en la de don Clavijo y la princesa Antonomasia. En paralelo, en tanto que una y otra transcurren en la parte central del *Quijote* de 1615, la que acontece en el palacio o castillo de recreo de los duques y sus alrededores; las dos tienen un acentuado tono caballeresco, dado que recrean el motivo de la petición de ayuda o demanda de socorro a un caballero andante, a fin de que este auxilie y resuelva un problema, por cuanto los requirentes se ven imposibilitados por sí mismos para defenderse –sólitamente son mujeres las demandantes, doncellas o viudas, aunque pueden ser niños, huérfanos o toda una colectividad–, porque no poseen ningún miembro familiar que haga valer sus derechos; aunque ambas no resulten ser al cabo más que una parodia burlesca, pero de diferente signo, por cuanto en el caso de la condesa Trifaldi es realizada conscientemente, mientras que la dueña Rodríguez lo hace sin querer. Tanto en una historia como en la otra la petición la efectúa una dueña –Trifaldi y doña Rodríguez– y se la hacen al mismo caballero –don Quijote–, para que solvente un conflicto de amor y de honra en el que un gigante –Malambruno y el duque– interviene como antagonista, si bien de forma diferente y desde una perspectiva dispar[33]. En antítesis, por cuanto el resultado es de signo diferente tras el socorro del caballero

[33] Sobre la cuestión de los gigantes, cfr. F. Márquez Villanueva (1973: 297-311; 1995b: 333 y ss.).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

andante, que en uno y otro caso se aplica en cuerpo y alma, como le corresponde por ser quien es y el mundo al que representa. Pero, sobre todo, porque una historia, la de la hija de la dueña doña Rodríguez, plantea un conflicto verdadero, mientras que la otra, la de la princesa Antonomasia, no pasa de ser una farsa, una burla más de las muchas que los duques y su séquito gastan a caballero y escudero. Es decir, las dos historias se mueven en distintos planos de realidad ficcional, pues, dentro del orbe ficticio de la segunda parte, la demanda de doña Rodríguez pasa por ser un acontecimiento verdadero, en tanto que la de la Dueña Dolorida es una ficción dentro de la ficción, una representación figurada. Ahora bien, para don Quijote, que opera siempre como gozne entre la realidad y la ficción, tanto una historia como otra son verdaderas; e incluso, para doña Rodríguez, pues precisamente se anima a solicitar auxilio a nuestro caballero tras la demanda de la condesa Trifaldi, dado que no discierne que la historia es falsa, una bufonada que gastan a don Quijote. En el mismo juego de literatura y vida se sitúa la irónica confusión que impera en el entramado de historias entre las dueñas de los libros de caballerías, personajes solamente literarios, y las dueñas de honor, empleadas reales del hogar en casas nobiliarias de la época. Como quiera que sea, es harto evidente que una, la de Trifaldi, don Clavijo y Antonomasia, es el trampolín narrativo de la otra, la de doña Rodríguez y su hija, como se declara explícitamente en el rótulo del capítulo LII: "Donde se cuenta la aventura de la segunda dueña Dolorida, o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez" (p. 1151).

Este movimiento pendular entre ficción –condesa Trifaldi– e historia –doña Rodríguez–, tan característico de Cervantes, remite intratextualmente al *Ingenioso hidalgo*, al que se produce entre la historia *real* de Dorotea y la que encarna, como doncella menesterosa, para don Quijote, bajo la figura de la princesa Micomicona. Al mismo tiempo, apunta, no sin socarrón humor por parte del autor, a la petición de ayuda que Claudia Jerónima realizará a Roque Guinart, efectivo y cabal caballero andante de los tiempos modernos, para que subvenga en su caso de honor y celos.

La estancia de don Quijote y Sancho en los dominios ducales (XXXI-LVII) es la parada más importante de su segunda salida juntos, la tercera del caballero; se corresponde con el motivo de la detención del héroe en un palacio o corte, que en último término proviene de la poesía épica de Homero, de la estadía de Odiseo en la corte del rey Alcínoo (libros VI-XII); de la *Odisea* pasó primero a la épica culta, a *El viaje de los Argonautas* (s. III a.C.) de Apolonio de Rodas y a la *Eneida* (19 a.C.) de Virgilio, luego a la novela griega de amor de aventuras y finalmente a la literatura caballeresca, donde suscita un enorme interés sentimental como generador de conflictos, donde acaece el enfrentamiento entre el rey y el caballero, donde se pone a prueba la virtud, la fidelidad y la entereza moral del héroe y donde este ha de saber desenvolverse como caballero fino y cortesano; dentro del corpus cervantino, se relaciona con las dos paradas, en el *Ingenioso hidalgo*, de don Quijote y Sancho en la venta de Maritornes, así como con la de Periandro, Auristela y sus acompañantes en la corte del rey Policarpo, en el *Persiles* (cfr. Muñoz Sánchez, 2008: 209-211; 2012: 34-45, 198-223, 249-292 y 328-358). Es también el segundo de

ISSN: 1594-378X

los tres encuentros que nuestros héroes tienen con personajes de elevada posición social en cuyas posesiones pasan unos días –los otros son primero don Diego de Miranda, luego don Antonio Moreno–. Es igualmente la segunda concurrencia con personajes que han leído el *Ingenioso hidalgo*, tras Sansón Carrasco. Y, para don Quijote, los duques y su servidumbre constituyen, junto con Sancho y Sansón Carrasco, los personajes que le van a mudar la realidad en ficción caballeresca –algo privativo suyo en la primera parte– en razón de hacerle creer lo que no es. Naturalmente, en cada caso, y más allá del simple juego, las intenciones son de distinta índole, si bien todas, a sabiendas o inconscientemente, se dirigen a la aniquilación del ideal caballeresco de don Quijote. Se trata, en fin, de "una perfecta unidad narrativa" en la que Cervantes "pone en juego todos sus recursos y todas sus facultades, y si el *Quijote* es primordialmente un libro imaginativo, el uso de lo imaginario culmina en las acciones y personajes del castillo, hasta el punto de ser difícil el cotejo de cualquier otra obra de la misma naturaleza con esta larga secuencia, sin que la primera empalidezca", por cuanto "aquí alcanza su perfección lo «novelesco», hasta convertirse en modelo" (Torrente Ballester, 1984: 187-188), como así sucede con *El castillo* (1926) de Franz Kafka.

El mundo que los duques van a poner ante los ojos de nuestros héroes proviene de la lectura y se fragua en ella, por lo que la literatura se va a transformar en vida no menos ficticia que burlesca. En efecto, no solo conocen bien la literatura caballeresca, sino que se han deleitado leyendo la primera parte de las aventuras de don Quijote y Sancho, de tal modo que, habiéndoles tomado el humor, van a regodearse –cruelmente– a costa de sus grandes ensueños y aspiraciones, poniéndoselos, paradójicamente, por vez primera al alcance de la mano. A don Quijote le van a dispensar el trato que se otorgaba a los caballeros andantes en los libros de caballerías; a Sancho le van a conceder el anhelado gobierno insular. Estos frívolos bromistas quieren, ante todo, divertirse a costa de amo y mozo, y para ello pergeñan una suerte de laberinto (cfr. Vila, 1991), tan artificioso como asfixiante, en el que cada detalle está fríamente calculado –si bien en alguna ocasión comparece la sorpresa–, que emula las fiestas cortesano-palaciegas del reinado de Felipe III (cfr. Close, 1991), en las que sobresale el ambiente carnavalesco (cfr. Redondo, 1989; Iffland, 1999: 439-470), la locura (cfr. Márquez Villanueva, 1995a) y la risa liberadora. Las burlas de aparato más elaborado y de mayor trascendencia para la historia central son la del desencanto de Dulcinea, la de la condesa Trifaldi, la del gobierno de Sancho y la del atosigamiento amoroso de Altisidora; las dos primeras señalan a la relación de amistosa camaradería del caballero y el escudero, la tercera persigue la aniquilación del sueño de medro de Sancho y la cuarta destruir el amor puro e ideal de don Quijote. Sin embargo, los dos héroes, aunque reducidos al mero papel de bufones –especialmente Sancho (cfr. Canavaggio, 2001; y véase Bouza, 1991)–, terminarán por salir airosos y, en algún caso, hasta burladores de sus escarnecedores.

La ficción paródica de la condesa Trifaldi, que se despliega por los capítulos XXXVI-XLI, se fundamenta, pues, en uno de los *topoi* básicos de los libros de caballerías como generador de aventuras: la demanda de socorro. Su comienzo acaece luego de una comida ofrecida por los duques a don Quijote y Sancho,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

cuando "a deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor" (II, XXXVI, 1018). Se trata de una comitiva que viene a pedir audiencia a los señores, encabezada por "un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desaforada de grande" (II, XXXVI, 1019), como hiperbólica es su "longuísima barba, blanca como la nieve" (II, XXXVI, 1019), el cual resulta ser el estrafalario escudero Trifaldín encargado, como portavoz, de anunciar el arribo de la condesa Trifaldi, que ha realizado un largo viaje "a pie y sin desayunarse desde el reino de Candaya" (II, XXXVI, 1020) en busca del caballero manchego. Con la venia de los duques y tras una parsimoniosa ceremonia de aproximación burlescamente grandílocua, se apersona, escoltada por un séquito de dueñas, la condesa Trifaldi, que en realidad se apellida Lobuna, aunque bien pudiera llamarse Zorruna, si en vez de lobos en su lugar hubiera zorros, dado que es "costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan" (II, XXXVIII, 1025-1026); pero que en realidad no es más que el mayordomo de los duques, creador de la farsa, disfrazado de mujer[34]. Es discreto señalar que el travestismo, ya introducido en la segunda parte por el paje de los duques que da cuerpo a Dulcinea encantada, será un motivo recurrente, como indeterminación sexual y cambio de roles, en varios de los episodios novelescos posteriores, así como otras historias amorosas de Cervantes diseminadas, sobre todo, por sus últimos textos[35].

Antes, en el lapso entre la embajada de Trifaldín y la llegada de la Dueña Dolorida, al igual que sucede en las bodas de Camacho, don Quijote y Sancho, destinatarios de la burla que concluirá en el viaje por el éter a lomos de Clavileño, exponen sus distintos pareceres sobre los prolegómenos de la petición de auxilio. El caballero andante, ingenua y confiadamente, se vanagloria de una profesión que tiene por norte prestar ayuda a los menesterosos y, como en otras ocasiones de la segunda parte, subraya la diferencia quen hay entre la caballería errante y la cortesana, sin perder la ocasión de vituperar al insidioso sacerdote de los duques:

> Los extraordinariamente afligidos y desconsolados, en casos grandes y desdichas inormes no van a buscar su remedio a

[34] "En resumidas cuentas, *condesa Trifaldi* significa lo mismo que *condesa Lobuna*. Si no olvidamos que la condesa no es más que el mayordomo disfrazado y que la *cola* es un símbolo fálico muy corriente, bien se comprenderá que, al denominar la dueña de tal modo, Cervantes quiere poner de relieve la voracidad sexual de esa loba condal" (A. Redondo (2005b: 432). Véase también Sanz Hermida (1993).

[35] Los personajes masculinos travestidos de mujer de la obra de Cervantes son los siguientes: aunque momentáneamente, el cura Pero Pérez se disfraza de doncella menesterosa en la Primera parte del *Quijote*; Lamberto/Zelinda en *La gran sultana*; el paje/Dulcinea, el mayordomo/Trifaldi, el hijo de don Diego de la Llana y Gaspar Gregorio en la segunda parte del *Quijote*; Periandro y Tozuelo en el *Persiles*. Resulta curioso anotar que de los disfrazados de mujer o los andróginos se aglutinan en los últimos textos publicados por nuestro autor, especialmente en aquellos que recrean ambientes festivos, burlescos o carnavalescos, como el paje, el mayordomo y Tozuelo, y en obras situadas en un espacio lejano o ignoto, como Lamberto, Gaspar Gregorio y Periandro. Más resbaladizos son el conato de disfraz del cura y el travestismo del hijo de don Diego de la Llana, que no llega a clarificarse.

ISSN: 1594-378X

> las casas de los letrados, ni a la de los sacristanes de las aldeas, ni al caballero que nunca ha acertado a salir de los términos de su lugar, ni al perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban; el remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna parte se halla mejor que en los caballeros andantes (II, XXXVI, 1021).

No cabe duda de que la dueña Rodríguez, presente en la conversación, no solo tomará buena nota de la demanda de la Trifaldi, sino también de estas palabras de don Quijote, al que hará dueño de su secreto y aun de otros sobre las flaquezas de la casa de los duques y de su servicio. Sancho, por su parte, que más atiende a su prometido gobierno que a las glorias caballerescas, no solo teme que una dueña retrase su deseo, sino que aprovecha la ocasión de volver a arremeter reciamente contra ellas y de encarase con doña Rodríguez, que nuevamente defiende su oficio. Las continuas querellas entre los dos personajes (capítulos XXXI, XXXIII y XXXVII), que sirven para marcar la confusión entre los dos tipos de dueñas, ponen de manifiesto la hostilidad imperante entre escuderos y dueñas en la realidad doméstica del periodo, en contraste con lo que luego contará doña Rodríguez a don Quijote sobre su servicio en casa de doña Casilda. Mas es igualmente el modo en que la dueña de honor se retrata así misma, aireando su jactancia, su ingenuidad y su estolidez.

Muy afectada en su comportamiento, luego de alabar a don Quijote y de solicitar la intervención de Sancho para que su señor acepte sus requerimientos, la condesa Lobuna da comienzo a su demanda explicando todo el proceso. Se trata, aunque recordando siempre el carácter ficticio y paródico-burlesco de la historia, de una narración intradiegética-homodiegética simple efectuada por un personaje secundario, pues, si bien está de todo punto involucrado en la trama, no es el actante principal. Este tipo de narrador-personaje, más ligado a la historia que un testigo u observador, no es frecuente en la obra de Cervantes hasta la segunda parte del *Quijote*, con el licenciado de las bodas de Camacho, y el *Persiles*, obra en la que Taurisa (I, II), la doncella de Auristela que relata su suerte a Periandro, y el anciano escudero de Rosaura (III, XVI) desempeñan como narrador una función similar a la de la Trifaldi. El cuento de la condesa sobre don Clavijo y la princesa Antonomasia da comienzo, claro, *in medias res*; de ahí que sea necesaria la relación de la historia, tanto para explicar el porqué de su venida en pos de don Quijote, como para proporcionarle la información precisa acerca del suceso. Es, en cualquier caso, solidario de la forma de intercalar subnovelas en una acción principal que hace de soporte estructural adoptada por el autor en el *Ingenioso caballero* tras repensar la morfología de la primera parte e idear la publicación de las *Novelas ejemplares*. Como no podía ser de otro modo, conforme al talente caballeresco de la burla, la ambientación de la historia se ubica en un reino imaginario, Candaya, y sus protagonistas son reyes, princesas y gigantes, aunque sus nombres sean igual de significativos que de paródicos (cfr. Percas de Ponseti, 1975: II, 400-406; Redondo, 2005b, Rodríguez, 2003: 339-344): el rey Archipiela, la reina doña Ma-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

guncia, la princesa Antonomasia, el gigante Malambruno, don Clavijo. Antonomasia, al contrario de lo que les suele acontecer a los personajes femeninos de Cervantes, es huérfana de padre, lo cual incide en el hecho de que carezca de un vigilante-garante de su honra, y por eso será el gigante quién castigue el desliz por ella cometido; como veremos, la hija de la dueña se encuentra en una situación semejante. Antonomasia, fiel a su progenie literaria, aúna en su persona todos los bienes de la naturaleza, pues a la realeza de su sangre suma juventud, belleza y discreción; solo el tono empleado por el jocoso mayordomo sugiere que en realidad es su contrahechura:

> Yendo días y viniendo días, la niña Antonomasia llegó a la edad de catorce años, con tan gran perfección de hermosura, que no la pudo subir más de punto la Naturaleza. ¡Pues digamos agora que la discreción era mocosa! Así era discreta como bella, y era la más bella del mundo (II, XXXVIII, 1029).

Con tales prendas, era el blanco amoroso de una cohorte de príncipes, "así naturales como estrangeros" (II, XXXVIII, 1029). Sin embargo, la joven Antonomasia –que se halla en una situación pareja a las de la pastora Marcela y Leandra– se fijó con particular ahínco en

> un caballero particular que en la corte estaba, confiado en su mocedad y en su bizarría, y en sus muchas habilidades y gracias, y facilidad y felicidad de ingenio; porque hago saber a vuestras grandezas... que tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida cuando se viera en estrema necesidad (II, XXXVIII, 995).

A cualquier lector del texto no le escapará la similitud del retrato de don Clavijo, parodia del héroe caballeresco, con el de Basilio; como tampoco, al buen lector de Cervantes, su convergencia con el Loaisa de *El celoso estremeño* y el italiano Rutilio del *Persiles*. Conviene indicar que, efectivamente, la historia de Antonomasia, don Clavijo y la dueña Trifaldi guarda un estrecho ligamen intratextual con la de la niña Leonora, el virote sevillano y la dueña Marialonso. Puesto que el plan diseñado por don Clavijo para empinarse a heredero del reino de Candaya no consiste sino en rendir primero a la dueña de honor y de la buena crianza de la princesa con el objetivo de que se la sirva luego en bandeja de plata. El mecanismo de la seducción lo constituye asimismo la poesía, unos cantares libidinosos que conducen a la condesa al umbral de la lujuria y el vértigo, que no sabemos si llega a atravesar, pero que, en función de lo que acarrearán, le facultan a enzarzarse en una fría digresión, en una diatriba, condenatoria a la par que burlesca, con visos de aviso ejemplar, contra el réprobo poder fascinador de la poesía y los poetas, "al menos de los lascivos" (II, XXXVIII, 1030) Aunque bien mirado, más que a los poetas, apunta "a las bobas que… creen" esos "«vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome» con otros

ISSN: 1594-378X

imposibles de esa ralea" (II, XXXVIII, 1031) y dan con su honra por los suelos[36]. Sea como sea, el hecho es que la condesa tercia, le posibilita a don Clavijo –como Marialonso a Loaisa– el ingreso en el aposento de la princesa, una y otra vez hasta que, "debajo del título de verdadero esposo" (II, XXXVIII, 1031), terminan sus entradas y salidas en "no sé qué hinchazón del vientre de Antonomasia" (II, XXXVIII, 1032). Es así como don Clavijo, movido nomás que por el interés de medro, palia el abismo social que lo separa de la princesa, habida cuenta de que termina por imponerse la necesidad del matrimonio, ya consumado y firmado en una cédula, para salvaguardar la honra Antonomasia y que un vicario sanciona públicamente.

Parece diáfana la parodia que en el relato se realiza de la ficción caballeresca, dado que los caballeros ya no devienen reyes o emperadores por la fuerza de su brazo, como Amadís o Tirante o el Caballero de la Sierpe, sino merced al galanteo amoroso, a hacer un matrimonio ventajoso, que es lo que pone en práctica don Clavijo, quien en el fondo no es más que un caballero cortesano de esos a los que injuria de continuo don Quijote. Es asimismo paródico el hecho de que la lujuriosa Antonomasia –cual nueva Angélica la bella– ponga sus miras no en alguien de su misma alcurnia social o, en su defecto, y lo que es más relevante, que sobresalga por su valentía y virtud, sino que quede rendida ante las lindezas de una poetastro. Y es que, a fin de cuentas, la burla diseñada por el mayordomo recrea un caso de amor y de honor convencional, como lo pueda ser el de Dorotea y don Fernando o el de Leandra y Vicente de la Roca y como lo es el de la hija de la dueña Rodríguez, pero con ingredientes caballerescos. No en vano, el matrimonio clandestino y forzoso de don Clavijo y Antonomasia, que acaba con la vida de la reina Maguncia, aboca en un encantamiento. Cierto: "por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasía de Antonomasia", el "primo cormano de Maguncia", el gigante Malambruno, aparecido encima de Clavileño, "los dejó… a ella, convertida en una jimia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido"[37] (II, XXXIX, 1034), dejando sentenciado, en público padrón, que "no cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla; que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura" (II, XXXIX, 1034). Todavía más: puesto a pique de cortar la cabeza a la Trifaldi, Malambruno decide castigar su alcahuetería de forma más original, y así extiende el encantamiento para barbarla a ella y a todas las dueñas de la joven Antonomasia, de lo que tanto se admiran los circunstantes y se mofa Sancho.

---

[36] ¿Se estará acordando Cervantes del tan arrepentido como moralista Guzmán? El cual, al igual que la Trifaldi, dispara su insidia contra esas que "dan vistas en las iglesias, hacen ventana en sus casas, están de noche sobresaltadas en sus camas, esperando cuando pase quien con el chillido de la guitarrilla las levante. Oye cantar unas coplas que hizo Gerineldos a doña Urraca, y piensa que son para ella. Es más negra que una graja, más torpe que tortuga, más necia que una salamandra, más fea que un topo, y, porque allí la pintan más linda que Venus, no dejando cajeta ni valija de donde para ella no sacan los alabastros, carmines, turquesas, perlas, nieves, jazmines, rosas, hasta desenclavar del cielo el sol y la luna, pintándola con estrellas y haciéndole de su arco cejas..." (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, III, III, 648).

[37] «Símbolos parlantes de la hipocresía [él] y la lujuria [ella]» (Márquez Villanueva, 1973: 309).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Todo este boato e historia tiene como fin, más que provocar que don Quijote y Sancho se suban en las duras lomas de Clavileño y hacerlos saltar por los aires con la pirotecnia escondida en la panza de madera del caballo, aniquilar los ideales caballerescos que sustenta el caballero manchego, en tanto que "la heroica gesta" que se le encomienda "estriba aquí en una pelea por una lujuriosa mona, un cocodrilo y unas dueñas barbadas" (Redondo, 2005b: 426). Es curioso que don Quijote, aunque acepte tomar a su cargo la defensa de su honra, reprenda la liviandad de la hija de la dueña y, sin embargo, nada diga sobre la tercería de la Trifaldi ni de la actitud de los dos encantados amantes. Parece claro, pues, que se ve obligado a proseguir el juego caballeresco de los duques (cfr. Riley, 2000: 141), pues él no puede faltar ni a sus ideales ni a los preceptos de la profesión que profesa; mantiene a raya su dignidad precisamente asumiendo lo que se le pide en nombre de la caballería andante, aunque no deje de ser pura befa (cfr. Zimic, 2003: 271), y resuelve la aventura "con solo intentarla" (II, XLI, 1052). Será Sancho, que parece percatarse en todo momento de la broma por sus continuas pullas, el que, ante la tesitura de tener que participar si no quiere perder el gobierno prometido, se burla de sus burladores con el sabroso relato del vuelo astral y con la ladina ambigüedad que rezuma la contestación final que dispensa al duque: "oí decir que ninguno [cabrón] pasaba de los cuernos de la luna" (II, XLI, 1055).

La historia de la dueña Rodríguez, a diferencia de la de la condesa Trifaldi, no solo es un acontecimiento verdadero, sino que no pertenece, a pesar de la implicación de don Quijote, a la diégesis, pues, efectivamente, es uno de los episodios de la segunda parte. Se trata del mejor hilvanado de todos a las aventuras de don Quijote, habida cuenta de que los sucesos toman la apariencia de una parodia de los libros de caballerías (cfr. Riley, 2000: 127), puesto que, como ya hemos mencionado, recrea una situación típica de este universo ficcional: la demanda de socorro, y desemboca en un Juicio de Dios; igualmente por que un personaje de la historia principal, doña Rodríguez, se desvincula de ella para desarrollar la suya propia[38]. Como se sabe, la extraña distribución narrativa del episodio, diseminado por varios capítulos, se debe, por un lado, a su alternancia con otros sucesos acaecidos en el palacio ducal, principalmente con el intento de seducción de don Quijote por Altisidora y con la correspondencia de la duquesa con Teresa Panza, por otro, con el gobierno insular de Sancho[39], que provoca que Cervantes tenga que re-

[38] Este hecho solo acontece una vez más en la prosa de imaginación extensa de Cervantes: en el episodio de Ortel Banedre y Luisa, cuando Bartolomé el manchego abandona a sus amos, los hermanos Antonio y Constanza, para conformar su propia historia al lado de Luisa (cfr. Muñoz Sánchez, 2007: 146).

[39] Para Neuschäfer (1999: 97-103) el gobierno de Sancho es uno de los tres episodios del *Ingenioso caballero*, junto con los de Ricote y Ana Félix y de Claudia Jerónima. No obstante, a nuestro modo de ver, el gobierno de Sancho no puede ser un episodio intercalado por la sencilla razón de que el escudero es, al lado de don Quijote, uno de los dos personajes principales de la narración de base, como se encarga de declarar Cervantes desde el Prólogo de la primera parte ("yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero [don Quijote]; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero..." [I, 22]). Lo repite en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (p. 20): "verás, y con brevedad, dilatadas las hazañas de don Quijote y los donaires de Sancho". Y, sobre todo, en el

ISSN: 1594-378X

currir, en virtud de la separación de los protagonistas, a la técnica compositiva del entrelazamiento, típica del *roman courtois*, de la épica culta italiana y de los libros de caballerías españoles, que emula del *Amadís de Gaula* y del *Orlando furioso*. A grandes rasgos, el episodio se puede estructurar en tres partes: 1) los capítulos XLVIII y LII, en que se produce la petición de ayuda de la dueña, lo que le confiere un tono altamente narrativo. 2) Los capítulos LIV y LVI, que versa sobre los preparativos del Juicio de Dios; se trata de una acción directa acaecida en el tiempo presente de la diégesis. 3) El capítulo LXVI: es la coda final, en la cual Tosilos, tras toparse con don Quijote y Sancho, cuenta el desenlace definitivo de la historia.

La irrupción del episodio se produce a lo largo del capítulo XLVIII, con la inesperada visita nocturna de doña Rodríguez al cuarto de don Quijote, justo en el momento en que el caballero está más temeroso y vigilante de su integridad sexual por los envites amorosos de la desenvuelta doncella de los duques. Como ha sido destacado, la secuencia es una obra maestra de hilarante comicidad, debido al atuendo de los personajes, la sorpresa, las expectativas creadas, las castas precauciones sexuales que determinan los dos cincuentones, los fantasmas y el pandemónium en que termina (cfr. Riley, 2000: 160-164; Close, 2007: 80-94). Tal vez Cervantes tuvo en mente un paso de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (II, VI, 207-210) para la ideación de la escena, aunque no es forzosamente indispensable por cuanto el encuentro nocturno de un caballero y una dama constituye un motivo más que habitual de los libros de caballerías desde el del rey Perión y la infanta Helisena, padres del héroe, en el «comiença la obra» del *Amadís de Gaula* de González de Montalvo. Cervantes pone en boca de don Quijote dos recreaciones del *topos* en las ficciones del Caballero de la Sierpe (I, XXI) y del Caballero del Lago (I, L); lo parodia implacablemente en el encuentro nocturno del caballero con Maritornes, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, XVI); lo tergiversa y subvierte en la visita de Altisidora al caballero, fase final de su asedio amoroso (II, LXX), y aun lo tiene en consideración, entreverado con otros referentes intertextuales, en la visita asesina de la bella Ruperta a Croriano, en el *Persiles* (III, XVII).

Como quiera que sea, la dueña del castillo de los duques no pretende el beneplácito erótico del caballero aventurero, sino su favor para solventar un problema de honor que la afecta a ella y especialmente a su hija: "con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar, a vuestra merced vengo" (II, XLVIII, 1109). Para ello, como hiciera la condesa Trifaldi, le relata el caso por extenso, empezando por su infortunada biografía para centrarse seguidamente en el *affaire* de su hija con el vástago de un campesino rico, que la ha deshonrado bajo palabra de esposo y burlado después, sin que el duque quiera terciar a su favor por intereses económicos propios. Doña Rodríguez, en el conjunto de los episodios del *Ingenioso caballero*, es el primer personaje-narrador en régimen intradiegético-homodiegético puro, habida cuenta de que es la protagonista de la historia que cuenta; si bien, al mudar el foco de la narración a su hija, se torna en un narrador

comienzo del capítulo XLIV de la segunda parte, donde expone que las *novelas sueltas* y *pegadizas* habrán de acrisolarse por sí solas, "sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho" (II, XLIV, 1069).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

intradiegético que fluctúa sibilinamente entre una instancia heterodiegética y otra homodiegética simple.

Alberto Sánchez (1979-1980: 15) señalaba que "Doña Rodríguez hubo de sufrir los engaños y las malicias de los Duques, como el propio caballero", amparados en su elevada condición social. Ello resulta evidente en tanto en cuanto es solo la dueña, de los cuatro miembros del servicio de los duques que salen del anonimato generalizado –los otros son el mayordomo, el paje y Altisidora–, la que está resentida, la que osa criticar su conducta y devela sus secretos más sórdidos y la que se enfrenta abiertamente a ellos. Cierto es que ella, con su carácter malicioso, chismoso y esnob, ha debido colaborar lo suyo. En todo caso, su historia, entre burlas y veras, refleja la situación de la mujer perteneciente al escalafón más bajo de la nobleza, paralelo del del hidalgo pobre, transformado en personaje literario a partir del escudero amo de Lázaro, y plantea un caso en el que se unen la relación entre las distintas clases sociales y la economía, entre el sistema feudal y el clasista basado en "el tener y el no tener". Seguramente dándose ínfulas de rancia nobleza, doña Rodríguez da comienzo al cuento de su vida subrayando que es "natural de las Asturias de Oviedo" (II, XLVIII, 1112). Pero que la ruina económica de la familia obligó a sus padres a llevarla a la corte madrileña y ponerla "a servir de doncella de una principal señora" (II, XLVIII, 1112). Su desamparo se incrementa tras el fallecimiento de sus progenitores, por cuanto hubo de quedar "atenida al miserable salario y a las angustiadas mercedes que a las tales criadas se suele dar en palacio" (II, XLVIII, 1112). Durante su estancia con doña Casilda, doña Rodríguez traba conocimiento amoroso con un escudero de la casa, hidalgo como ella, con el que es obligada a desposarse por su señora "por escusar dimes y diretes" (II, XLVIII, 1112), de cuyo matrimonio nació su única hija y razón por la cual le está contando su singladura a don Quijote. Aunque el comportamiento de doña Casilda parece ser más justo con ella que el del duque con su hija, el prurito de su condición social, unido a la necedad del marido de doña Rodríguez, escudero de servicio y no de caballero aventurero como Sancho, comporta su viudez. La anécdota de la defunción del lerdo escudero es aprovechada por Cervantes para introducir Madrid por primera y única vez como espacio en el *Quijote*. Viuda, desamparada y con una hija a cuestas, doña Rodríguez entra al servicio de la duquesa por su fama de lavandera; lo que nos indica que no siempre desempeñó el cargo de dueña de honor que ostenta en la actualidad. La situación, aunque invertida socialmente, es la misma en la que se encuentran la reina Maguncia y la princesa Antonomasia, dada la viudez y la orfandad de madre e hija. Es más, como la princesa, la hija de la dueña, andando el tiempo, ha devenido una hermosa, educada y algo desenvuelta joven: "canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela, y cuenta como un avariento" (II, XLVIII, 1114). En esta nueva Preciosa pone los ojos el hijo de un labrador rico de una aldea del duque, que la enamora, la seduce y, como hacen don Fernando y el Marco Antonio de *las dos doncellas*, la burla con la promesa de ser su esposo. No sabemos el grado de participación de la hija de doña Rodríguez en su deshonra, puesto que solo contamos con el punto de vista de su madre, que se reduce al "no sé cómo ni cómo no, ellos

ISSN: 1594-378X

se juntaron" (II, XLVIII, 1114). Pero no debe descartarse el interés de ambas en un matrimonio ventajoso, similar al que la condesa Trifaldi y don Clavijo logran en la inversión ficticia del caso. Sin embargo, el hijo del adinerado campesino no es la princesa Antonomasia y ha hecho orejas de mercader al reclamo de la dueña de que cumpla la palabra dada. Por ello, se ha visto obligada a demandar justicia al duque su señor, mas "como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros, y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo" (II, XLVIII, 1114). Ante la irresponsabilidad moral del duque, que no quiere arbitrar ni impartir justicia en el caso para no poner en peligro la flamante alianza de la sangre y el dinero, no le queda más remedio a doña Rodríguez que solicitar socorro a don Quijote, echado al mundo "para enderezar tuertos y amparar a los miserables" (II, XLVIII, 1114).

Parece claro que la visita nocturna de doña Rodríguez reproduce, por contraste, la de la llegada de la comitiva de la Dueña Dolorida: la noche frente al día, lo privado frente a lo público, la verdad frente al simulacro o la mentira representada. Tanto una dueña como otra son depositarias de historias que revelan las sordideces de la corte; pero, mientras que Candaya es un reino imaginario y los amores de don Clavijo y Antonomasia no pasan de ser una degradación paródica de los de los libros de caballerías –lo cual no empece que consigne el cambio de una caballería heroico-guerrera a otra cortesana–, Madrid y el palacio ducal se asientan en la realidad circunstancial, por lo que el escarnio que padece la hija de doña Rodríguez se reviste de un patetismo genuino. Las dos dueñas cuentan los amores de otros, la Trifaldi ha obrado de medianera interesada en ellos, el papel desempeñado por doña Rodríguez en los de su hija queda al albur, entre los pliegues de las palabras de una madre interesada. Por otro lado, se hace patente la superioridad moral de don Quijote respecto del duque, puesto que él se erige en mantenedor de los ideales de una caballería ejemplar, mientras que el duque representa a la nueva caballería cortesana prostituida al poder del dinero. Ahora bien, Cervantes lo cubre todo con la capa de su fino humor y sutil ironía. De suerte que, cuando la señora doña Rodríguez, a la necesidades económicas del duque, agregue la podredumbre física de la duquesa, comportando la entrada de la gran dama y Altisidora en el cuarto para castigar, con «admirable silencio» y en la oscuridad, tamaña traición, don Quijote no solo no defiende a la pobre dueña, sino que "no osaba menearse del lecho" (II, XLVIII, 1116), pese a tanto alfilerazo, tanto pellizco y tanto azote como recibe.

Ello no obstante, don Quijote asume a su cargo la defensa de la hija de la dueña, aunque eso suponga tener que enfrentarse y enemistarse con el duque, según le reconoce y comenta a Sancho en la misiva que le envía a Barataria, ya que, "en fin, en fin, tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto" (II, LI, 1146). El pleito se formaliza en el instante en que don Quijote, cansado de la vida regalada de palacio, iba a pedir licencia para partir y proseguir sus andanzas, es decir, bajo el dominio de la acción principal. Doña Rodríguez y su hija comparecen en la sala y aquella, imitando el lenguaje caballeresco y sin pelos en la lengua[40],

[40] Márquez Villanueva (2005b: 324) comenta que doña Rodríguez es "paradigma de la simpleza",

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

vuelve a demandar, en presencia de los duques, el auxilio de nuestro héroe, "porque pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo" (II, LII, 1152). Don Quijote acepta ser el defensor en duelo de la honra de la hija de la dueña, no sin antes enjuiciar el comportamiento de la huérfana deshonrada, "a la cual le hubiera estado mejor no haber sido tan fácil en creer promesas de enamorados, las cuales, por la mayor parte, son ligeras de prometer y muy pesadas de cumplir" (II, LII, 1152). Ni que decir hay que la conmemoración de un juicio de Dios para dirimir la honra de una doncella empareja intratextualmente la historia de doña Rodríguez con las de Dagoberto y Rosamira, en *El laberinto de amor*, y de Renato y Eusebia, en el *Persiles*, aunque, como es lógico, en cada caso el procedimiento es distinto: en estas dos la causa del juicio reside en una falsa acusación, pero, mientras que en la primera es efectuada por uno de los dos amantes en confabulación con el otro a fin de impedir que ella sea desposada contra su voluntad con un tercero, en la segunda se debe a los celos que ciegan al otro pretendiente de Eusebia, Libsomiro (cfr. Muñoz Sánchez, 2008: 219-221).

Toda vez que la imploración de subsidio de la dueña a don Quijote ha surtido efecto y ha adquirido dimensión pública, el duque, en nombre del retado, al que no osará molestar, acepta el desafío y se hace cargo de los preparativos. De ese modo goza, de improviso, de una nueva oportunidad de escarnecer al caballero manchego, a la par que se le otorga la eventualidad de castigar la rebelde osadía de madre e hija. Por lo pronto, dado que el combatiente de don Quijote no podrá ser el burlador porque ha salido huyendo del lugar a fin de evitar sus responsabilidades no tanto por la deshonrada cuanto "por no tener por suegra a doña Rodríguez" (II, LIV, 1166), el duque ha decidido que actúe en su lugar uno de sus lacayos, de nombre Tosilos, al que alecciona en cómo proceder y en cómo batirse con don Quijote para salir victorioso sin dejarle malherido. A la utilización de un impostor hay que sumar "el espacioso cadahalso" (II, LVI, 1183) que ha mandado construir, diseñado por completo al modo caballeresco, y donde se ha de celebrar el juicio-burla. Pues, efectivamente, el deslinde entre el suceso verdadero de la hija de la dueña y la bufa ideada por el duque se anula. Y en ello estriba el embeleco, que no pasa de ser un truco, del duque: en transformar la realidad en ficción.

En efecto, aparte de la primorosa imbricación entre la historia principal y el episodio intercalado, lo más sobresaliente de la celebración del Juicio de Dios es la anulación de fronteras entre burla o aventura fingida y suceso verdadero: para don Quijote, la dueña y su hija el torneo es un acontecimiento real; los tres ignoran la superchería del duque de suplantar al hijo del campesino rico por Tosilos. Para los duques y sus criados es un mero pasatiempo, una nueva burla gastada a don Quijote y, en cierto modo, la forma de castigar la insolencia de la dueña. El rival del caballero andante, Tosilos, no sabe muy bien el papel que desempeña, a pesar de las advertencias y adoctrinamiento del duque. Y para el resto del público asistente no constituye sino un espectáculo de todo punto obsoleto en los tiempos que corren.

---

pero "a su manera heroica".

ISSN: 1594-378X

Sin embargo, como en otras aventuras precedentes, la teoría, lo ideado, se ve contestada por la complejidad del vivir circunstancial y echa al traste los planes del duque. Con todo preparado y a punto de arremeterse los dos combatientes, emerge lo inopinado: el azar del amor, "que entra y sale por do quiere, sin que nadie le pida cuenta de sus hechos" (II, LVI, 1185). Resulta que Tosilos, al mirar y remirar a la que ya no era doncella y por quien se celebraba aquella batalla, "le pareció la más hermosa mujer del mundo" y la hizo "señora de su voluntad", al extremo de detener el combate y darse por vencido, ya que "quiero casarme luego con aquella señora" (II, LVI, 1185-1186). Este súbito enamoramiento de Tosilos, que, aunque descrito como burla mitológica, es genuino, deja no menos suspenso que colérico al duque, puesto que se ve en la tesitura de tener que explicar, al descubrirse el rostro del lacayo ante la dueña y su enamorada, la impostura. Menos mal que subvienen en su ayuda los encantadores que persiguen de continuo a don Quijote, y puede así excusar la denuncia de engaño y "de tanta malicia, por no decir bellaquería" (II, LVI, 1187), que emite la dueña, al seguir los comentarios de nuestro héroe y encerrar a Tosilos durante unos días hasta comprobar de cierto si es o no la figura encantada del hijo del rico labrador. Mas también por la disposición de la hija de la dueña de no saber ni averiguar más, porque antes "quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y burlada de un caballero" (II, LVI, 1188).

Así, al igual que en la historia de don Clavijo y Antonomasia tenemos encierro y encantamiento, el duque queda más burlado que burlador y don Quijote triunfa con solo intentarlo. Y si la hija de la dueña no ha podido conseguir desposarse con el que le birló la honra, gana no obstante la posibilidad de vivir honrada en la sociedad de la única forma posible: aceptando la propuesta marital de Tosilos. Un matrimonio más sustentado en la necesidad que en el amor, al menos en lo que afecta a la hija de la dueña, que nos remite, curiosamente, al de su madre, pues termina por aceptar una boda entre iguales; la cual pone fin a unos deseos de ascenso social que, quizás, condujeron a la hija de la dueña a aceptar las proposiciones del hijo del labrador rico, imitando, desde regiones diferentes de la imaginación, lo que habían hecho otros personajes cervantinos como Dorotea, que conoce bien lo que gana con don Fernando, y Clori, la pastora de *La casa de los celos*, con el rico Rústico.

Empero, Cervantes nos tiene guardada una sorpresa final. Celina Sabor de Cortázar (1971: 229; también, 1987: 43-44), comentando la posibilidad de que nuestro autor dejara cerradas todas las historias episódicas de *La Galatea*, aun contando con la promesa de rematarlas en esa segunda parte que nunca llegó a escribir, nos advertía de que el autor del *Quijote* recurre "más de una vez al expediente de los finales dobles, de destinos aparentemente sellados que, sin embargo, se reabren para variar el curso de las vidas", poniendo como ejemplo el caso de *El curioso impertinente*. Pues bien, este recurso de los dobles finales, usado en otras historias de la segunda parte, como en las bodas de Camacho primero con el triunfo de Basilio y luego con los consejos de don Quijote, acontece en esta historia. Pues el espejismo del final feliz y de la justicia poética con el triunfo soberano del amor sobre las pretensiones burlescas del duque, así como la ilusión

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

caballeresca de que don Quijote, con solo intentarlo, había resuelto satisfactoriamente la demanda, se desvanecen, se diluyen ante el poder que exhiben el duque y la realidad. Así, lo que en la ficción representada de la historia-farsa de la condesa Trifaldi había triunfado, se trastoca en el verismo del *hic et nunc* de la historia principal. Y es que, de regreso a la aldea tras la derrota de don Quijote en las playas de Barcelona, se topan el caballero y el escudero con el lacayo Tosilos, el cual les declara cómo él, la dueña y la hija de la dueña fueron castigados cruelmente por el gigante-duque:

> Así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla (II, LXVI, 1276).[41]

5. CIERRE

Cervantes, pues, hace lo que dice y cumple los objetivos estructurales que se había impuesto, a pesar de introducir en el *Ingenioso caballero* exactamente el mismo número de episodios novelescos que en el *Ingenioso hidalgo*. Empero, siempre quedará en el terreno de la incertidumbre saber si la erradicación de las *novelas sueltas* y *pegadizas* de un cuerpo mayor o fábula respondió antes a la ideación de una *raccolta di novelle* que a la de prolongar por primera vez un texto suyo escrito previamente o si fue al revés. De lo que no cabe duda es de que la reflexión se llevó a cabo sobre el diseño formal empleado en la primera parte del *Quijote* y de que Cervantes quiso que ligáramos la peculiar contextura dispositiva alrededor de la unidad de la segunda parte con la publicación de las *Novelas ejemplares*.

Bibliografía

ALEMÁN, Mateo (2012) *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, RAE, Barcelona.

ANDRÉS GIL, C. M. (1996) "El libro de Avellaneda como purgante de la locura quijotesca", *Cervantes*, 16.1, pp. 3-11.

ASUNCE ARRIETA, Ángel (2001) "De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso: historia de un amor imposible", *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 663-671.

[41] Repárese en el parecido que manifiesta el encuentro de don Quijote y Sancho con Tosilos con el de los héroes con Andrés (I, XXXI), luego de que don Quijote pensara haber resuelto favorablemente el caso del chiquillo con su patrón, Juan Haldudo (I, IV).

ISSN: 1594-378X

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975) "El curioso y el capitán", en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, pp. 117-152.

––––– (2006) *La novela y sus narradores*, Alcalá de Henares, CEC.

AVELLANEDA (2000) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2005) "La variedad de regiones literarias en la historia intercaladas en el *Quijote*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 23-60.

BLASCO, Javier (2005) *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, CEC.

––––– (2006), *Cervantes: un hombre que escribe*, Valladolid, Difácil.

BOCCACCIO, Giovanni (1992) *Decameron*, ed. de V. Branca, Turín, Einaudi, 2 vols., 3ª ed.

BORGES, Jorge Luis (2004) "Magias parciales del *Quijote*", *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II (1952-1972)*, Barcelona, Emecé, 2ª ed., pp. 45-47.

BOUZA, Fernando (1991) *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias, Madrid,* Temas de Hoy.

BRANCAFORTE, Benito (2002) "Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos", en *Atalayas del Guzmán*, P. M. Piñero ed., Sevilla, Universidad-Diputación de Sevilla, pp. 219-240.

BRIGGS, Asa, y Peter BURKE (2010) *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, trad. it. de E. J. Mannucci y D. Giusti, Bolonia, Il Mulino.

CANAVAGGIO, Jean (1997) *Cervantes*, trad. de M. Armiño, Madrid, Espasa, 2ª ed.

––––– (2000) "Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza", en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, CEC.

––––– (2006) *Don Quijote, del libro al mito*, trad. de M. Armiño, Madrid, Espasa.

––––– (2012) "Los claroscuros de una vida", en *ReTratar al Ingenioso Miguel de Cervantes*, J. Octavio Torija ed., México DF, Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-CEC, pp. 65-100.

CASALDUERO, Joaquín (206) *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid, Visor.

CASE, Thomas E. (1975) *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Castalia.

CERVANTES, Miguel de (2007) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de A. Blecua, Madrid, Espasa.

––––– (1997) *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, vol. 12).

––––– (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

CLOSE, Anthony (1991) "Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*", en *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 475-483.

––––– (1999) "Los episodios del *Quijote*", en *Para leer a Cervantes*, A. Parodi y J. D. Vila, eds., Buenos Aires, Eudeba, pp. 25-47.

––––– (2005) *La concepción romántica del «Quijote»*, trad. de G. Djembé, Barcelona, Crítica.

––––– (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. de L. Iglesias y C. Conde, Alcalá de Henares, CEC.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2001) *España, tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons.

EL SAFFAR, Ruth (1980) "La función del narrador ficticio en *Don Quijote*", en *El Quijote*, G. Haley ed., Madrid, Taurus, pp. 288-299.

FERNÁNDEZ MOSQUERA Santiago (1986) "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, pp. 47-66.

FOUCAULT, Michel (2009) *Las palabras y las cosas*, trad. de E. C Frost, Madrid, Siglo XXI, 2ª ed.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013) *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Escena Clásica 2)

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007) *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC.

GERLI, E. M. (1981) "Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9", *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val, ed., Madrid, Edi-6, pp. 629-634.

GILMAN, Stephen (1951) *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México D.F., El Colegio de México.

GÓMEZ CANSECO, Luis (2000) Intr. a Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-138.

––––– (2012) "Estudios y Anexos" en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, RAE, Barcelona, pp. 759-929.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (1995) "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli", *Cervantes*, 15.1, pp. 111-141.

HALEY, George (1980) "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro", en *El Quijote*, G. Haley ed., Madrid, Taurus, pp. 269-287.

IFFLAND, James (1999) *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana.

ISSN: 1594-378X

LAPESA, Rafael (1967) "En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*", en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 242-263.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973) *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.

----- (1975) *Personajes y temas del "Quijote"*, Madrid, Taurus.

----- (1995a) "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 23-57.

----- (1995b) "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 299-340.

----- (2005) "Estratigrafía literaria de don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?", en *Cervantes en letra viva*, Toledo, Reverso, pp. 235-267.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2001) *El "Quijote" de Cervantes y el "Quijote" de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, CEC.

----- (2005) *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al "Quijote" de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1990) *El "Quijote" en ciernes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

----- (2009) *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, CEC.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995) *El "Quijote" y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1948) "Un aspecto de la elaboración del *Quijote*", *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-56.

MOLHO, Maurice (1972) *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. de A. Gálvez-Cañero, Salamanca, Anaya.

MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector*, Madrid, Arco/Libros.

----- (2008) "La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 31-46.

----- (2011) *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.

MONTERO REGUERA, José (2005) *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1976) *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Madrid, Gredos.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2000) "Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la primera parte del *Quijote*", *Revista de Literatura Española* de la Asociación de Profesores "Francisco de Quevedo" de Madrid, VII, pp. 95-154.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

––––– (2001) "La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Epos*, XVII, pp. 141-163.

––––– (2003) "*Casamiento-Coloquio*: la novela dentro de la novela", *Revista de Lengua y Literatura* de la Asociación de Profesores "Francisco de Quevedo" de Madrid, VIII, 2003, pp. 109-137.

––––– (2007) "Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*", *Criticón*, 99, pp. 125-158.

––––– (2008) "«Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia", *Anales Cervantinos*, XL, pp. 205-228.

––––– (2009) *La reescritura en Cervantes: el tema del amor*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma.

––––– (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.

MURILLO, Luis Andrés (1978) Intr. a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 2 vols., t. II.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1999) *La ética del "Quijote"*, Madrid, Gredos.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1992) *Cervantes y la novela del barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada.

PARR, James (1988) *"Don Quijote": An Anatomy of Subversive Discourse*, Delaware, Newark, Juan de la Cuesta.

––––– (2005) "Sobre el cuestionamiento de la oralidad y la escritura en el *Quijote*: Cide Hamete y el supernarrador", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI, pp. 375-399.

PAZ GAGO, José Mª (1995) *Semiótica del "Quijote". Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Rodopi.

PERCAS DE PONSETI, Helena (1975) *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 2 vols.

REDONDO, Agustín (1989) "El *Quijote* y la tradición carnavalesca", *Anthropos*, XCVIII-XCIX, pp. 93-98.

––––– (2005a) "De Ginés de Pasamonte a Maese Pedro", en *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 2ª ed., pp. 251-263.

––––– (2005b) "De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)", en *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 2ª ed., pp. 421-438.

––––– (2011) "Fiestas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", *En busca del "Quijote" desde otra orilla*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 229-244.

REY HAZAS, Antonio (1995) "*Novelas ejemplares*", en VV. AA., *Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, pp. 173-209.

––––– (2003) *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de trapo.

ISSN: 1594-378X

––––– (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.

REY HAZAS, Antonio, y Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ (2006) *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el "Quijote" en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum.

REY HAZAS, Antonio, y Florencio SEVILLA ARROYO (1994) Intr. a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Alcalá de Henares, CEC, pp. VII-LXIII.

RICO Francisco, (2004)"Historia del texto", en el Prólogo a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona, Galaxia Gutenberg-CECE, 2 vols., t. I, pp. CCXXI-CCLXXVI.

––––– (2005) "A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo", en *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Crítica, pp. 465-502.

RILEY, Edward C. (1955-1956) "Episodio, novela y aventura en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, V, pp. 209-230.

––––– (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de C. Sahagún, Madrid, Taurus.

––––– (1973) "Teoría literaria", en *Suma cervantina*, J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley eds., Londres, Tamesis Books, pp. 293-322.

––––– (2000) *Introducción al "Quijote"*, trad. de E. Torner Montoya, Barcelona, Crítica.

––––– (2001a) "Quién es Quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad", en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, pp. 31-50.

––––– (2001b) "«Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte»", en *La rara invención*, trad. de Mª C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 51-71.

––––– (2001c) "Tres versiones de la historia de don *Quijote*", *La rara invención*, trad. de Mª C. Llerena, Barcelona, Crítica, pp. 131-151.

––––– (2002) "La singularidad de la fama de don Quijote", *Cervantes*, 21.2, pp. 27-41.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003) *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona, Debate.

RUFFINATTO, Aldo (2000) *Las dos caras del "Lazarillo"*, Madrid, Castalia.

––––– (2005) *Cervantes*, Roma, Carocci, 2ª ed.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina (1971) "Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*", *Filología*, XV, pp. 227-239.

––––– (1987) "Para una relectura del *Quijote*", en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 25-60.

SÁNCHEZ, Alberto (1979-1980) "Arquitectura y dignidad moral de la Segunda parte del *Quijote*", *Anales Cervantino*, XVIII, pp. 2-23.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

SANZ HERMIDA, Jacobo (1993) "Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 463-472.

SEGRE, Cesare (2004) "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*", *El buen amor del texto*, trad. de Mª C. Llerena, Barcelona, Destino, pp. 101-144.

SEVILLA ARROYO, Florencio (2010) "La voz del Cervantes «creador» en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XLII, pp. 89-116.

TOGEBY, Knud (1977) *La estructura del "Quijote"*, ed. y trad. de A. Rodríguez Almodóvar, Sevilla, Universidad de Sevilla.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984) *El "Quijote" como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino.

URRUTIA, Jorge (1979) "Sobre la técnica de la narración en Cervantes", *Anuario de Estudios Filológicos,* II, pp. 343-353.

VEGA CARPIO, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.

----- (1971) *El halcón de Federico*, en *Obras de Lope de Vega, XXXI. Comedias novelescas*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 201-259.

----- (1969) *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.

VILA, Juan Diego (1991), "Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 459-473.

WILLIAMSON, Edwin (1982) "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*", *Cervantes*, II, pp. 43-67.

ZIMIC, Stanislav (2003) *Los cuentos y las novelas del "Quijote"*, Madrid, Iberoamericana.

Libertad y providencia en *La española inglesa*

Blanca Santos de la Morena
Universidad Autónoma de Madrid[1]

Resumen
Este artículo analiza la importancia en del componente religioso. Concretamente, se centra en la relación entre la libertad, clave de la poética cervantina, y la providencia. Los protagonistas de esta historia, Ricaredo e Isabela, tendrán que superar la adversidad mediante su virtud y con la ayuda de la providencia.

Abstract
This article discusses the importance of the religious component in *La española inglesa*. Specifically, it focuses on the relationship between freedom, key concept of Cervantes' poetics, and providence. The protagonists of this story, Ricaredo and Isabela, will have to overcome adversity with their virtue and with the help of providence.

«Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso» (Cervantes, 2005: 18). Con estas simples palabras justifica Cervantes el título de su colección de *Novelas*, simplicidad que no ha ayudado a despejar las dudas acerca del sentido ejemplar de su obra[2]. Como explica J. García López (2005: 18):

> El sentido en que deba entenderse el calificativo *ejemplares* (así como su relación con el sustantivo *novelas*, que en la época podía percibirse como contradictorio) afecta a la concepción de la obra y, desde los días de Cervantes (Avellaneda, Lope), se convirtió en un motivo polémico que ha acompañado a la colección cervantina a lo largo de su historia.

Bien es cierto que detrás del término *ejemplar* puede encontrarse un sentido literario: J. B. Avalle-Arce (1982: 17) explica que «son *ejemplares*, evidentemente,

[1] Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a la financiación del Programa de Ayudas para la Formación del Personal Investigador de la Universidad Autónoma de Madrid dentro del proyecto de tesis doctoral "El pensamiento religioso de Cervantes: una vision a partir de su obra completa".
[2] Con respecto al problema de la ejemplaridad en las *Novelas* cervantina pueden consultarse las introducciones de A. Rey Hazas (1996: VII-X) y de J. García López (2005: XCIII-XCIX), además de dos trabajos recogidos en este mismo número, de P. Darnis (2013) y M. Rubio Árquez (2013).

Recibido el 29/11/2013. Publicado el 09/12/2013

porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas»; para J. Canavaggio «las doce novelas que nos ha dejado merecen ser llamadas "ejemplares": son en efecto doce ficciones experimentales que exploran de forma sistemática las vías de la creación novelesca» (1989: 216). No obstante, resulta también forzoso preguntarse por el sentido moral de la palabra *ejemplar*. Cervantes parece querer una justificación explícita en el prólogo: «y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí» (2005: 18). No obstante, pese a que J. M. Laspéras indicara que «quand [las *Novelas*] sacrifient aux normes de l'exemplum, c'est moins pour renforcer l'univocité du texte que pour en problématiser l'exemplarité» (1987: 404), lo cierto es que en la conclusión de algunos de sus relatos, Cervantes sí que desliza algunos de esos «provechosos ejemplos», incluso usando el propio término en varias ocasiones.

El final de *El amante liberal* nos dice: «y aún hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa, que fue *ejemplo*[3] raro de discreción, honestidad, recato y hermosura» (Cervantes, 2005: 159). Por su parte, así concluye *Rinconete y Cortadillo*:

> Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de *ejemplo* y aviso a los que las leyeren (Cervantes, 2005: 215).

E incluso, antes del ambiguo cierre de *El celoso extremeño* el narrador indica que:

> [Este] suceso, *ejemplo* y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones desatas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas (Cervantes, 2005: 369).

A diferencia de lo que ocurre con otros de los relatos de la colección, la forma en que concluye *La española inglesa* es del todo singular en las *Novelas ejemplares*. La historia no se pone como *ejemplo*, el texto no queda en el territorio de la pasividad, a la espera de que el lector interprete en qué medida se reflejan en él, como en un espejo (por usar las citadas palabras del *Celoso*), comportamientos, actitudes y hechos, sino que toma una naturaleza activa:

> Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de

[3] La cursiva es mía.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (Cervantes, 2005: 263).

Incluso en este caso, sigue presente el condicional «*podría* enseñar», que Cervantes usaba de forma sintáctica en el prólogo: «*si* bien lo miras» (2005: 18), pero el sujeto de la acción, como decíamos, ya no es el lector, sino la novela.

El epifonema señala, en último término, la fuerte carga religiosa de *La española inglesa*, apuntada ya por varios críticos. Así, R. Lapesa indica que «en las creaciones de los últimos años cervantinos la regeneración tiene marcado carácter religioso, especialmente en *La española inglesa* y el *Persiles*» (Lapesa 1982: 251). Las similitudes de nuestra novelita con la obra póstuma de Cervantes son evidentes, como indicaran el propio R. Lapesa: «el árbol escueto de *La española inglesa* aparece rodeado de apretadas fondas en el *Persiles* (1982: 261) y J. B. Avalle-Arce, quien llamó a *La española inglesa* «una miniatura del *Persiles*» (1969: 19).

Para J. Casalduero (1969: 131), en *La española inglesa*:

> Cervantes está expresando, dando forma, a esa esperanza, que por tanto tiempo sintió la España filipina, de ver a los católicos tibios de Inglaterra volver la hija a sus padres, el Alma al Santo Padre, de ingresar de nuevo en el seno de un catolicismo sin mancha […]. El significado de la novela, pues, parece surgir claramente si vemos, junto y sobre la escala mística que recorre el hombre indiviual para llegar a la total unión, el sacudimiento de toda tibieza en el católico y la depuración de su religión.

Para el crítico, el neoplatonismo de la novela tiene un claro significado religioso: «gracias a él puede dar Cervantes un sentido noble y heroico a lo social e impregnar de sentido religioso la unión del hombre y la mujer» (Casalduero, 1969: 129).

Para A. Rey Hazas (1996: XXXVI), por el contrario,

> su lección [la de la novela] es una lección de humanismo, de confianza en las posibilidades de los seres humanos, por encima de las barreras, las desigualdades y las fronteras. Como era natural para un español del siglo XVII, esta confianza se expresa en términos humanistas, en clave de neoplatonismo católico, pero sin ninguna conciencia mística.

No puede olvidarse, sin embargo, que «las posibilidades de los seres humanos» (por utilizar las mismas palabras que Rey Hazas[4]) están íntimamente ligadas

[4] El propio crítico no obvia el aspecto religioso de la novela : «El sentido principal de la novela cervantina […] es de clara afirmación católica, pero no desde un punto de vista ideológico-político, ni romano ni español, sino desde la convicción plena de que los valores espirituales y humanos del catolicismo alcanzan la mayor pureza del sentimiento amoroso y permiten su universalización, por encima de las fronteras, las guerras, las enemistades y las diferencias de toda índole. En realidad,

ISSN: 1594-378X

en la novela a la voluntad divina, es decir, a la providencia, como deja bien claro el final de la obra. Ya M. S. Collins (1996: 57) apuntó que en *La española inglesa* se da un «circular frame of divine intervention that works through Isabela and Ricaredo to propel them back to the homeland of the true faith». Con todo, en la conclusión de la novela el narrador valora tanto la intervención divina como la actuación humana. Existe en las confesiones cristianas un problema teológico acerca de si la conciliación entre la voluntad de Dios y la libertad del hombre es posible. Como sabemos, la disputa sobre el libre albedrío fue el punto fundamental para la ruptura entre Erasmo y la Reforma protestante, condensada en la dialéctica establecida entre la *Diatribe seu collatio de libero arbitrio* del filósofo de Rotterdam, publicado en 1524, y el *De servo arbitrio* de Lutero, que vio la luz un año después. La cuestión tiene ciertas implicaciones en lo que concierne al pensamiento religioso de Cervantes, especialmente por las clásicas vinculaciones entre nuestro autor y Erasmo[5] propuestas por algunos críticos, y también por la localización geográfica de *La española inglesa*.

El problema entre providencia y libertad, lejos de ser un problema exclusivamente teológico, afecta particularmente a Cervantes, sobre todo si tenemos en cuenta aquellas tesis que remarcan la defensa de la libertad –libertad en todos los aspectos– como una constante en la obra de nuestro autor (Rey Hazas, 2005). El tema está presente no solo en *La española inglesa*, sino también en otras obras cervantinas, de tal forma que podría llegar a constituir uno de los elementos que vertebran el pensamiento religioso del autor alcalaíno.

En el caso de *El ingenioso caballero*, a la salida de Barcelona, cuando don Quijote vuelve ya vencido por el caballero de la Blanca Luna, el inmortal personaje reflexiona sobre su porvenir con Sancho, y en este diálogo rechaza la existencia de una fortuna caprichosa y relaciona directamente la providencia divina con la libertad humana: «Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura» (Cervantes, 2004: 1180).

Sobre el tema reflexiona también Cervantes de una forma muy acusada en el *Persiles*, tan semejante a *La española inglesa.* Las fuerzas de lo divino son el motor que introduce Cervantes narrador en el *Persiles* para la superación de los «trabajos» que los protagonistas encuentran en su viaje antes de poder llegar al matrimonio. Periandro cuenta que:

> mi hermana y yo vamos, llevados del destino y de la eleción, a la santa ciudad de Roma, y, hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno, ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de

Cervantes está abogando por la herencia del humanismo cristiano quinientista» (Rey Hazas 1996: XXXV).

[5] En este sentido son imprescindibles los ya clásicos trabajos de Américo Castro (1980), Marcel Bataillon (1966; 1978) y Antonio Vilanova (1989).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades. (Cervantes, 1999: 109)

En base a esta afirmación de Periandro podemos ver cómo en el *Persiles*, (acaso, como hemos visto, la obra cervantina más cercana a *La española inglesa*) los propios personajes se entregan a la voluntad del camino marcado por Dios. Más extraño todavía resulta que el virtuoso protagonista nos diga que no tiene ni tan siquiera «libertad para el uso de su libre albedrío». Esta idea parecería entrar en contradicción con la defensa constante de la libertad en la obra cervantina. Sin embargo, al llegar a la Ciudad Santa, los protagonistas pueden gozar por fin de la libertad a través de la entrega amorosa:

> Auristela, arrepentida de haber declarado su pensamiento a Periandro, volvió a buscarle alegre, por pensar que en su mano y en su arrepentimiento estaba el volver a la parte que quisiese la voluntad de Periandro, porque se imaginaba ser ella el clavo de la rueda de su fortuna y la esfera del movimiento de sus deseos. Y no estaba engañada, pues ya los traía Periandro en disposición de no salir de los de Auristela. (Cervantes, 1999: 480)

No por casualidad, también en el último capítulo de su obra póstuma, Cervantes vuelve a incidir en la idea cristiana según la cual, la fortuna es, en realidad, la providencia: «que estas mudanzas tan estrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada Fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo» (Cervantes, 1999: 481). Podemos decir de forma general que en el *Persiles*, por tanto, el concepto de destino providencial queda soldado a la idea de libertad, mediante el nexo de la virtud.

Vista de forma somera la vinculación entre providencia y libertad en el *Persiles*, y a tenor de la importancia del tema tanto en *Los trabajos* como en nuestra novela ejemplar, resulta forzoso analizar *La española inglesa* desde este mismo punto de vista. Sin tomar en consideración este aspecto, subrayado en la conclusión de la obra, difícilmente podremos contar con los instrumentos necesarios para una correcta interpretación del contenido ideológico-religioso del texto.

En mi opinión, en lo que concierne a la pareja protagonista, *La española inglesa* funciona como un conjunto de simetrías entre Ricaredo e Isabela. Así, en la primera parte de la novela el foco de atención lo pondrá el narrador en el joven inglés, mientras que hacia el final de la obra el protagonismo se centrará en la española. Si estamos analizando el tema de la relación entre providencia y libertad sería conveniente acotar los términos. Por libertad entiendo sencillamente la posibilidad que tiene el hombre de decidir la manera de actuar en cada momento, y en base a esto creo que podemos considerar *La española inglesa* como una cadena de decisiones que los personajes tendrán que tomar ante las más diversas situaciones adversas.

Nada más comenzar la novelita se plantea un problema de decisión, relacionado con los sentimientos amorosos de Ricaredo por Isabela:

ISSN: 1594-378X

> Mil veces determinó manifestar su voluntad a sus padres, y otras tantas no aprobó su determinación […]. Y así, perplejo y pensativo, sin saber qué camino tomar para venir al fin de su buen deseo, pasaba una vida tal, que le puso a punto de perderla. (Cervantes, 2005: 220)

Finalmente, el narrador nos dice que «pareciéndole ser gran cobardía dejarse morir, sin intentar algún género de remedio a su dolencia, se animó y esforzó en declarar su intento a Isabela» (Cervantes, 2005: 220). El joven inglés, consciente del peligro de no declarar un amor secreto, decide finalmente actuar. No deja de ser paradójico sin embargo, que la determinación de Ricaredo no se vea recompensada, pues lejos de ser dueño de su voluntad, esta queda entregada primeramente a la de Isabela y después a sus padres, pues al declarar su amor a su Isabela esta le responde:

> Después que quiso el rigor o la clemencia del cielo, que no sé a cuál destos estremos lo atribuya, quitarme a mis padres […] determiné que jamás mi voluntad saliese de la suya; y así, sin ella, tendría no por buena, sino por mala fortuna la inestimable merced que queréis hacerme. Si con su sabiduría fuere yo tan venturosa que os merezca, desde aquí os ofrezco la voluntad que ellos me dieren; y en tanto que esto se dilatare o no fuere, entretengan vuestros deseos saber que los míos serán eternos y limpios en desearos el bien que el cielo puede daros. (Cervantes, 2005: 221)

No solo queda la voluntad de Ricaredo en las manos de sus padres, sino también en las de la reina, principal autoridad civil y religiosa, que tendrá después la última palabra sobre el destino de los amantes. De este modo en la primera parte de la novela Cervantes está configurando determinadas situaciones en las que se deja la voluntad de Ricaredo e Isabela en manos de los otros personajes, sin otorgarles aparentemente libertad a los protagonistas para decidir sobre su matrimonio.

La actitud de Isabela, por su parte, nos introduce por vez primera en la novela la noción de providencia, dando buena muestra de la configuración religiosa de la protagonista. Como hemos visto, al responder a la confesión de Ricaredo toma la pérdida de sus padres como «rigor o clemencia del cielo». Además, posteriormente, ante el encuentro con la reina, no muestra el temor de otros personajes, sino que se encomienda a Dios y confía en la providencia para salir de la adversidad. Así, le dice a Catalina:

> No le dé pena alguna, señora mía, este temor, que yo confío en el cielo que me ha de dar palabras en aquel instante, por su divina misericordia, que no solo no os condenen, sino que redunden en provecho vuestro. (Cervantes, 2005: 222)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Las palabras de Isabel son una paráfrasis de Mateo 10, 19, como bien ha visto J. García López (2005: 222), lo que es una prueba más de la importancia del aspecto religioso de la novela, a pesar de que suponen una curiosa analogía entre la reina de un país protestante –y por tanto, hereje– y el Dios padre cristiano. La entrega de Isabela es tal que arrodillándose ante la reina dejará bien claro la absoluta negación de su voluntad: «¿qué males podré temer o qué bienes no podré esperar?» (Cervantes, 2005: 226). Las palabras de la muchacha, curiosamente, parecen estar inspiradas en uno de los Salmos (23, 1-6). De nuevo existen unos extraños paralelismos entre la figura de la reina y Dios, difícilmente explicables por mucho que Cervantes «trate a la soberana inglesa con una tolerancia infinita» (Rey Hazas, 1996: XXXIII).

El primer planteamiento de la negación de la voluntad de Ricaredo e Isabela va a tomar un interesante giro cuando la reina de Inglaterra conceda al joven enamorado la oportunidad de actuar, por primera vez, en función de su libertad. De este modo, encontramos a Ricaredo en una encrucijada, teniendo que elegir entre la obediencia a la reina para conseguir el amor y su fe. El narrador nos hace ver los confusos pensamientos del protagonista:

> Era el uno considerar que le convenía hacer hazañas que le hiciesen merecedor de Isabela, y el otro, que no podía hacer ninguna, si había de responder a su católico intento, que le impedía no desenvainar la espada contra católicos; y si no la desenvainaba, había de ser notado de cristiano o de cobarde, y todo esto redundaba en perjuicio de su vida y en obstáculo de su pretensión. (Cervantes, 2005: 227)

Al igual que había hecho Isabela, Ricaredo también se encomienda a Dios confiando en la providencia:

> Determinó posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico, y en su corazón le pedía al cielo le deparase ocasiones donde, con ser valiente, cumpliese con ser cristiano, dejando a su reina satisfecha y a Isabela merecida. (Cervantes, 2005: 227)

La difícil unión entre libertad y providencia la está ya perfilando aquí Cervantes, idea que continuará desarrollándose a lo largo de toda la novela. La valiente decisión tomada por Ricaredo de liberar a los católicos se basa en la caridad cristiana, como él mismo nos hace ver: «pues que Dios nos ha hecho tan gran merced en darnos tanta riqueza, no quiero corresponderle con ánimo cruel y desagradable, ni es bien que lo que puedo remediar con la industria lo remedie con la espada». (Cervantes, 2005: 231). El cielo le recompensará por tan cristiano acto, habiendo dado cuenta Ricaredo del buen uso de libre albedrío: «a ninguna cosa se ha tocado, ni los turcos habían llegado a ella, porque todo lo dedicó el cielo y yo lo mandé guardar» (Cervantes, 2005: 236).

ISSN: 1594-378X

Los aciertos en el comportamiento de Ricaredo, que muestra en todo momento de la novela una moral intachable, contrastan con las fallas del conde Arnesto, que intenta competir por el amor de Isabela. De Arnesto nos dice el narrador que «como mozo y enamorado, a mayores yerros estaba sujeto» (Cervantes, 2005: 245). La apreciación del narrador culpando al amor de las faltas del conde no acaba de convencer, sobre todo si se tiene en cuenta, que no menos enamorado estaba Ricaredo, cuando a sabiendas de que podía contravenir los deseos de la reina y perder a Isabela, decidió actuar liberalmente y no empuñar la espada contra los católicos.

Cuando sus padres le ofrezcan la posibilidad de casarse con la joven escocesa ante la terrible enfermedad que afea a Isabela, Ricaredo tendrá una nueva ocasión de hacer uso de su libertad, primando de nuevo el amor por encima de todo, una actitud que no deja de evocarnos, por su similitud, a la de Periando en el *Persiles*, y por su gran distancia, a la del Rodolfo de *La fuerza de la sangre*. Los dos años de espera impuestos a los amantes también nos recuerdan al voto hecho por Auristela en el *Persiles*. Ante la contrariedad, Ricaredo decide la mano de su amada, en una exaltación de su confesión religiosa:

> Por la fe católica que mis cristianos padres me enseñaron, la cual si no está en la entereza que se requiere, por aquella juro que guarda el Pontífice romano, que es la que yo en mi corazón confieso, creo y tengo, y por el verdadero Dios que nos está oyendo, te prometo, ¡oh Isabela, mitad de mi alma!, de ser tu esposo, y lo soy desde luego si tú quieres levantarme a la alteza de ser tuyo. (Cervantes, 2005: 248)

Como respuesta a la elección de Ricaredo, Isabela renuncia a su voluntad, en nuevo acto de entrega amorosa plena: «Isabela le respondió que no solos dos años le aguardaría, sino todos aquellos de su vida, hasta estar enterada de que él no la tenía» (Cervantes, 2005: 246). La vida casi de clausura que lleva Isabela en Sevilla a la espera de Ricaredo, refuerza aún más el componente religioso de esta entrega. Así, se nos dice que la joven española

> pocas o ninguna vez salía de su casa sino para el monasterio; no ganaba otros jubileos que aquellos que en el monasterio se ganaban. Desde su casa y desde su oratorio andaba con el pensamiento los viernes de Cuaresma la santísima estación de la cruz, y los siete venideros del Espíritu Santo. (Cervantes, 2010: 253)

Este comportamiento, unido a la determinación de Isabela de aguardar a Ricaredo hasta la muerte, anticipa la decisión de la protagonista de profesar tras conocer la supuesta muerte de su amado. Dentro de un extraordinario clima de religiosidad, se relata dicha decisión de la siguiente manera:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Acabada de leer la carta, sin derramar lágrimas ni dar señales de doloroso sentimiento, con sesgo rostro y, al parecer, con sosegado pecho, se levantó de un estrado donde estaba sentada y se entró en un oratorio, y hincándose de rodillas ante la imagen de un devoto crucifijo, hizo voto de ser monja, pues lo podía ser, teniéndose por viuda (Cervantes, 2005: 255).

El final de la novela es el momento donde Cervantes hace confluir los dos temas que hemos analizado en este trabajo, y que vertebran la composición de una novela bizantina cristianizada: la posibilidad de elección y la confianza en los designios de Dios. A pesar de que la determinación de profesar es connotada como «cristiana» (Cervantes, 2005 :257) por parte de Isabela, la protagonista no puede dejar de ver la llegada de Ricaredo como una señal divina que guía su camino:

> Las nuevas que de vuestra muerte me escribió vuestra madre me hicieron escoger la religión, que en este punto quería entrar a vivir en ella. Mas pues Dios con tan justo impedimento muestra querer otra cosa, ni podemos, ni conviene que por mi parte se impida. Venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que la pide nuestra santa fe católica. (Cervantes, 2010: 257)

El cielo recompensa a Ricaredo e Isabela por su buen proceder, pues han actuado siempre de un modo virtuoso. Siguiendo esta línea, la caridad y liberalidad de Ricaredo en la difícil elección que se le planteaba al tener que dar muerte o perdonar a los católicos le será devuelta ahora con su liberación del cautiverio.

No deja de resultar paradójico que el uso del libre albedrío de los personajes cervantinos implique casi siempre una entrega, ya sea providencial o amorosa. No obstante, es en este punto donde se transparenta una doctrina esencialmente católica, que, frente a las doctrinas reformadas, permite la conciliación de la providencia y de la libertad, o incluso, la existencia de la libertad como providencia divina. La construcción religiosa de *La española inglesa* parece ser un eco de la doctrina paulina (1Co 9) en la que libertad y entrega absoluta no se contraponen sino que se complementan.

A través de las palabras de algunos personajes cervantinos, podemos conjeturar que nuestro autor deja traslucir su preferencia por la libertad de credo. En este sentido, el caso más conocido es el del morisco Ricote, que elogia la libertad de conciencia con la que se vive en Alemania (Cervantes, 2004: 1167). En cuanto a la tolerancia religiosa de la reina de Inglaterra con Isabela, más bien puede decirse que Cervantes pasa de puntillas sobre el asunto:

> [Dijo la camarera] que Isabela era católica, y tan cristiana que ninguna de sus persuasiones, que habían sido muchas, la habían podido torcer en nada de su católico intento. A lo cual respondió la reina que por eso la estimaba en más, pues

ISSN: 1594-378X

> tan bien sabía guardar la ley que sus padres la habían enseñado. (Cervantes, 2005: 245)

La reina considera una virtud que Isabela sea católica, pero no por una cuestión religiosa, sino más bien social. En realidad, la soberana inglesa es importante en la novela, más que por representar a un país enemigo, por su función como personaje literario. Ella es la que provoca la mayoría de trabajos que deben superar los enamorados, casi de una forma caprichosa, como demuestra la respuesta a su camarera: «su hermosa presencia y sus muchas gracias y virtudes le daban mucho gusto, y que, sin duda, si no aquel día, otro se la había de dar por esposa a Ricaredo» (Cervantes, 2005: 245). Es, por otra parte, la única explicación posible a las extrañas analogías establecidas entre el personaje y el Dios padre católico.

En cualquier caso, en lo que concierne a la interpretación religiosa de la novela, el tratamiento dado por Cervantes a los ingleses no resulta capital, pese a la importancia que le haya dado la crítica. Realmente, la construcción de todos los personajes ingleses que aparecen en la novela responde más bien a una necesidad literaria, no solo en el caso de los positivos (como la reina) sino también de los negativos (la camarera y su hijo el conde Arnesto). Además, de manera general, «el conjunto de la visión sobre los británicos que ofrece la novela es muy ponderado» (Rey Hazas, 1996: XXXIV). Más bien, si tomamos en consideración la importancia que la novela da al ejercicio de la libertad a través de la virtud, y a su equiparación con la providencia divina (este es, al fin y al cabo, el significado de la última frase), hemos de preguntarnos si resulta casual que Cervantes coloque la acción en un país protestante.

No es posible determinar a ciencia cierta cuáles eran los conocimientos de Cervantes acerca de las diferentes ramas del cristianismo reformado y del anglicanismo en particular. G. Stagg (1989) demostró que nuestro autor pudo tener ciertos conocimientos de la situación inglesa, en especial en lo que concierne a la historia en torno al año 1560, en contra de la hipótesis tradicional, que sostenía una mayor ignorancia del autor alcalaíno a este respecto. El anglicanismo sentó su doctrina en los *Treinta y nueve artículos de Religión*, redactados en 1571, abrazando algunos de los postulados reformistas. En cuanto a su posición acerca de la providencia divina y la libertad humana, se suele considerar que el anglicanismo, sin llegar a la postura de otras iglesias protestantes creyentes en la predestinación, sostiene una mayor importancia del designio divino y, directamente relacionado con ello, de la salvación a partir de la fe. Esta doctrina se expresa en el Artículo XVII («De la predestinación y la elección»). Resulta imposible conocer hasta qué punto Cervantes era consciente de la diferencia entre el catolicismo y el anglicanismo en este sentido. Ahora bien, la disposición de los elementos religiosos de *La española inglesa*, la fuerte afirmación de la fe católica en algunos pasajes y la manera en la que al final del texto Cervantes propone, como moraleja, aprender «cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura» y «cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos» (Cervantes, 2005:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

263), sitúan la novela dentro de la doctrina católica y en contraposición con las diferentes doctrinas reformadas.

Bibliografía

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1969) "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.

––––– (1982) "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 1, Madrid, Castalia.

BATAILLON, Marcel (1966) *Erasmo y España*, Mexico DF, FCE.

––––– (1978) *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica.

CASTRO, Américo (1980) *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Noguer.

CASALDUERO, Joaquín (1969) *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos.

CERVANTES, Miguel de (1999) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.

––––– (2004) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Lunwerg.

COLLINS, Marsha S. (1996) "Transgression and Transfiguration in Cervantes's La española inglesa", *Cervantes*, 16, pp. 54-73.

DARNIS, Pierre (2013) "¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (I) Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética", *Artifara.* 13 bis *Monográfico* Las Novelas ejemplares *en su IV centenario*, www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/293/298

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2005) "Introducción, edición y notas" a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, PU.

LAPESA, Rafael (1982) "En torno a *La española inglesa* y al *Persiles*", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 242-263.

REY HAZAS, Antonio (1996) "Introducción" a Miguel de Cervantes, *La española inglesa. El licenciado vidriera. La fuerza de la sangre*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza.

––––– (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013) "Los novellieri en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad", *Artifara* 13 bis *Monográfico* Las Novelas ejemplares *en su IV centenario*, www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/393/299 (13/09/2013).

ISSN: 1594-378X

STAGG, Geoffrey (1989) "The Composition and Revision of *La Española inglesa*", en ed. D. Fox, H. Sieber y R. Ter Horst, *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper* Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 305-321.

VILANOVA, Antonio (1989) *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cervantes. Elogio de la imperfección

Donatella Pini
Carmen Castillo Peña[1]
Università di Padova

En homenaje a Rita Levi Montalcini y a su valoración de la imperfección en tanto factor de desarrollo y evolución.

Resumen
El artículo consiste en una primera serie de reflexiones de naturaleza filológica y lingüística, con implicaciones estilísticas y narratológicas, que ponen de relieve algunos problemas textuales resueltos en nuestras dos ediciones de las *Novelas Ejemplares* (Padova, Unipress, 2008 y Padova, University Press 2010 http://cervantes.cab.unipd.it/ nosoloquijote) de forma discrepante con respecto a la mayor parte de la tradición editorial de la obra cervantina. Es el caso, entre otros, de *ahijada* (frente a *aljaba*) en *La illustre fregona*, o de *cinta* (en lugar de *tinta*) y *argenas* (frente a *árganas*) en *El licenciado Vidriera*, en que hemos elegido mantener lo existente antes que intervenir con correcciones. Estas reflexiones dan paso al análisis de ciertos contextos en los que la aparente imperfección de las lecciones mantenidas es solidaria con la "imperfección" sintáctica, discursiva y narrativa.

Abstract
Il contributo consiste in una prima serie di riflessioni di ordine filologico e linguistico, con implicazioni stilistiche e narratologiche, che mettono in luce diversi problemi testuali risolti nelle due nostre edizioni delle *Novelas Ejemplares* (Padova, Unipress, 2008 e Padova, University Press 2010 http:// cervantes.cab.unipd.it/ nosoloquijote) in modo divergente rispetto a buona parte della tradizione editoriale dell'opera di Cervantes. Si tratta, per esempio, di *ahijada* (non emendato in *aljaba*) ne *La illustre fregona*, o di *cinta* e *argenas* (non emendati in *tinta* e *árganas*) ne *El licenciado Vidriera*, dove abbiamo scelto di conservare la lezione della principe piuttosto di intervenire con correzioni. Tali riflessioni aprono la strada all'analisi di certi contesti dove l'apparenza di imperfezione delle lezioni conservate è solidale con l' "imperfezione" sintattica, discorsiva e narrativa.

[1] Aunque el trabajo es el resultado de una investigación conjunta, se declara que C. Castillo es autora del apartado 1 y que D. Pini es autora del apartado 2. Para la numeración de páginas nos referimos a Cervantes (2008); en cambio, para la presentación sinóptica hispano-italiana, a Cervantes (2010).

Recibido el 03/12/2013. Publicado el 16/12/2013

Nuestra intervención consiste en una serie de reflexiones de naturaleza filológica y lingüística, con implicaciones estilísticas y narratológicas, que ponen de relieve algunos problemas textuales que en nuestras dos ediciones de las *Novelas Ejemplares* (Padova, Unipress, 2008 [Cervantes 2008] y Padova, University Press 2010 electrónica, sinóptica ([Cervantes 2010] http://cervantes.cab.unipd.it/nosoloquijote) hemos resuelto a menudo de forma discrepante con respecto a la tradición editorial.

Tratándose de ediciones que ofrecen a la vez el texto de Cervantes y los de las dos primeras traducciones italianas (F y N), tanto para el primero como para los segundos se ha seguido la príncipe escrupulosmente, no con el punto de vista del antiguo respeto religioso a un testigo único, sino a partir del criterio que nos parece más saludable: evitar en lo posible la superposición de estratos editoriales (del autor, de los impresores, y finalmente el nuestro). Superposición de la que hay que rehuir siempre, pero que sería tanto más dañina en ediciones comparativas como la nuestra, ya que los aparentes errores de traducción, al igual que las pretendidas libertades traductivas, deben situarse sobre un fondo despejado, en el cual los datos firmes puedan distinguirse de los que hay que someter a discusión.

Este sistemático rechazo nuestro a aceptar el "arreglo" que se ha hecho a veces del texto de las *Novelas Ejemplares* ha hecho emerger toda una serie de casos de aproximación o indisciplina tanto en el léxico como en la gramática y en la sintaxis. Y nos ha sugerido concebir la sintaxis en un sentido amplio, que llega a incluir la organización del discurso, de la narración y de la trama misma, llegando a afectar incluso a cuestiones o valores de tipo ideológico-social.

1. Efectivamente, la edición que hemos preparado presenta algunas lecciones en disconformidad con la mayoría de nuestros precedentes críticos, pero en conformidad con la príncipe de Juan de la Cuesta, en virtud de un principio metodológico que pretende ofrecer una lectura limpia de superposiciones de estratos editoriales, incluidos aquellos que tienden a perfeccionar el texto, puliendo, limando lecciones que quizás merecen ser conservadas, aun siendo "imperfectas"[2]. El resultado al que hemos llegado en el curso del trabajo ha sido la conservación de toda una serie de rasgos textuales y lingüísticos que denuncian una escritura a veces precipitada, rebelde y burlona, obsesionada por el narrar, que se pierde en los ecos de las voces y los registros, fina intérprete de la oralidad ajena, no siempre filtrada por el canon y las reglas de la escritura.

Anacolutos, discordancias y saltos heterodoxos en la relación entre discurso directo e indirecto, son casos extremos, fácilmente asociables a un texto apresurado, no limado, no perfecto. No nos ocuparemos ahora de estos, en parte porque en otros lugares se ha rendido cuenta de los más sobresalientes, en parte porque querríamos detenernos en cuestiones más sutiles, menos de bulto, que afectan a unidades léxicas aisladas, a menudo tildadas de errores y en cuanto tales enmendadas por una tradición crítica de las Novelas que empieza el mismo año después de la primera edición y llega hasta la última de García López de 2001.

[2] Véase a este propósito Baena (2003).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

En efecto, la edición príncipe contiene una serie de problemas textuales (ciertamente no muchos, como también afirma García López 2010), resueltos casi siempre en la misma dirección desde el s. XVII hasta el XXI. Se trata de discordancias de género y número, lecturas incomprensibles, ambigüedades, haplologías, como las que se ilustran en la tabla siguiente, donde se recogen algunos de los errores corregidos, con justeza, desde la edición contrahecha de 1614 y que también en nuestra edición hemos considerado oportuno enmendar por ser claramente incompatibles con el contexto lingüístico en el que se encuentran:

C 1613	**Enmienda Pini/Castillo**[3]	**Otras enmiendas**
1. y luego acudieron a verle diez o doce gitanos, todos mozos y todos gallardos y bien hechos, a quien ya la vieja había dado cuenta del nuevo compañero que les habíale de venir, sin tener necesidad de encomendarles el secreto, que, como ya se ha dicho, ellos le guardan con sagacidad y puntualidad nunca vista. Echaron luego ojo a la mula, y dijo **una** de ellos *Gitanilla* (fol 18v).	uno [C 1614: fol 16r, SA, SB]	una [C 1615: 47]
2. Las damas que estaban con la reina quisieran hacerse todas ojos, porque no les quedase cosa por mirar en Isabela; cuál **acababa** la viveza de sus ojos, cuál la color del rostro, cuál la gallardía del cuerpo y cuál la dulzura de la habla; y tal hubo que de pura envidia dijo… *Española* (fol. 90v)	alababa [SB, GL]	acababa [C 1614: fol 79r, C 1615: 251, SA]
3. Dijo al capitán que era contento de irse con él a Italia, pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de bandera, ni **poder** en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera. *Licenciado* fol. 112v	poner [C 1615: 313, SB, SA, HS, GL]	ponerse [C 1614: fol. 97v, AA]
4. **muchos** antes *Doncellas*, fol. 202r	mucho [C 1614: fol. 173r, SB, SA y todos los edd.]	

[3] Además de la lección de la príncipe y de nuestra transcripción, en esta tabla y en las dos siguientes figuran entre corchetes las siglas correspondientes a las ediciones que han adoptado la lección indicada.

ISSN: 1594-378X

C 1613	Enmienda Pini/Castillo[3]	Otras enmiendas
5. Pisé ricas alhombras, ahajé sábanas de holanda, **alumbrame** con candeleros de plata *Casamiento,* fol. 235 v	alumbreme [C 1614: fol. 201r, SA, GL, y todos los edd.]	alumbrábame [SB]
6. Concede, asimismo, que fue **cuatro noches a sacarla** de casa de su prima … *Cornelia* fol. 226r C 1614: fol. 193v, C 1615: 625, SB	que fue cuatro noches ha a sacarla de casa de su prima	que fue ha cuatro noches a sacarla [AA, HS, GL]
7. cuando de nosotros *Rinconete* fol. 74v [C 1615: 206]	cuando uno de nosotros [SB]	cuando alguno de nosotros [C 1614: fol. 65v, GL] cuando [alguno] [SA]
8. y su madre (como era discreta entendió que suspiraba de enamorada de don Juan dijo a su marido (*Gitanilla* fol. 35r)	y su madre (como era discreta entendió que suspiraba de enamorada de don Juan) dijo a su marido [SA]	y su madre (como era discreta) entendió que suspiraba de enamorada de don Juan, dijo a su marido [C 1614: fol. 31r, C 1615: 95] y su madre, como era discreta, entendió que suspiraba de enamorada de don Juan **y** dijo a su marido [SB, GL]

Tabla 1

Como se puede observar, se trata en la mayor parte de erratas atribuibles al taller (atracción de letras, confusión de cajetines parecidos o idénticos, haplologías, haplografías). Sabemos que en su mayoría fueron corregidos en la edición de 1614, aspecto que toma muy en cuenta García López 2001, atribuyendo a esta edición un valor filológico relevante, ya que aúna dos aspectos de vital importancia: está cronológicamente muy cercana a la sensibilidad lingüística del autor y proporciona un texto muy cuidado, lo cual no puede decirse de la de Bidelo (Milán 1615), que perpetúa la mayor parte de los puntos "oscuros" de la príncipe.

En esta primera tabla, dedicada a aspectos menores, se notan las consecuencias de la aplicación del principio al que nos referíamos antes: la corrección de errores banales, probablemente de impresión, que se ilustran en los números 1 a 6 da paso a la de las haplologías de los casos 6 y 7, así como a una reparación de la puntuación que evita la intervención en la sintaxis en el caso 8. El caso 6 ilustra nuestro proceder: el estrato editorial que queremos evitar conjugado con el respeto a la príncipe nos lleva a disentir de las ediciones del siglo XX, entre todas la de García López, si no la mejor, al menos la más conscientemente filológica, las cuales corrigen la haplología alterando posibles características autoriales. Si de haplología se trata es precisamente porque verbo y preposición debían estar juntos, por lo

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que no hay ningún motivo, que no sea embellecer una sintaxis cacofónica, para reponer el verbo *haber* en una posición distinta, especialmente si tenemos en cuenta que la sintaxis cervantina abunda en ocurrencias en las que se manifiesta este mismo orden de palabras, como se puede observar en los siguientes ejemplos procedentes de las *Novelas*:

> Hijo Monipodio, yo no estoy para fiestas, porque tengo un vaguido de cabeza, dos días ha, que me trae loca.
>
> Días ha que no le he visto, y no lo hace bien
>
> (...) y habiéndonos embarcado en un navío de aviso seis días ha, a la salida de Cádiz dieron con el navío estos dos bajeles de cosarios.
>
> Quince años, un mes y cuatro días ha que aguardo.

En el caso 7, ante la alternativa de dos indefinidos perfectamente equivalentes (*uno* y *alguno*) hemos preferido enmendar con la forma silábicamente más breve. El caso 8 es también ejemplar a nuestro juicio. En la príncipe, la ausencia de cierre del paréntesis genera una secuencia que raya en el anacoluto. Esta estructura parentética, tan frecuente en las *Novelas*, cuyo cierre hemos de adivinar, representa un comentario explicativo del narrador ante lo narrado, casi metadiscursivo. Que así podía interpretarlo un lector de la época lo confirman las correcciones de C 1614 y de C 1615, que cierran el paréntesis pero no acaban de solucionar el anacouto. Eliminar el paréntesis y añadir una conjunción implica un cambio significativo en la sintaxis porque altera la interpretación del discurso, a partir de una «conjetura que se basa en la percepción subjetiva y personal» (García López 2010: 45) con una amonestación de la que el mismo crítico no está libre.

Si en los casos 1-8 hemos enmendado el texto, en los casos siguientes hemos preferido mantener la lección de la príncipe, contra el criterio saneador, que apunta más hacia la mencionada percepción subjetiva del crítico. Se trata de los casos 9-11, en los que la enmienda no es necesaria en un texto que es perfectamente comprensible, aunque no perfecto desde el punto de vista sintáctico:

C 1613	**Enmienda Pini/Castillo**	**Otras enmiendas**
9. En resolución, bajando la isla, de allí a cuatro días descubrieron la lampadosa, y luego la isla donde se perdieron, **con cuya vista se estremeció toda**, viniéndole a la memoria el peligro en que en ella se había visto. *Amante* fol. 62v	con cuya vista se estremeció toda [C 1614: fol. 55v, C 1615: 174]	con cuya vista Leonisa se estremeció toda, [SA, GL] con cuya vista se estremecio toda [Leonisa] [SB]
10. Confieso también que me engañaba, y que podría ser **que hacer** ahora la experiencia me	que podría ser que hacer ahora la experiencia [C 1614: fol. 51r, C 1615:	que podría ser que al hacer ahora [SB, GL]

ISSN: 1594-378X

pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño *Amante* fol. 57v	160, SA]	
11. **Disponer la** que tu mucha valentía y liberalidad me ha dado *Amante* fol. 65r	disponer la	disponer de la [SA, GL] (con la nota de que el régimen verbal "habitual" en Cervantes es *disponer de*):

Tabla 2

Problema aparte es el que constituyen los casos de la tabla 3. Se trata de formas léxicas tratadas como banales errores de taller, y por tanto corregidas prácticamente en todas las ediciones modernas y en la mayor parte de las antiguas.

C 1613	**Enmienda Pini/Castillo**	**Otras enmiendas**
12. pusiéronle en unas **argenas** de paja, como aquellas donde llevan el vidrio *Licenciado* fol. 117v [C 1615, 326]	argenas	arguenas [C 1614: fol 102r] árganas [HS, AA], árguenas [SA, FL, GL]
13. —Yo apostaré que lleva aquel juez víboras en el seno, pistoletes en la **tinta** y rayos en las manos, para destruir todo lo que alcanzare su comisión. *Licenciado* fol. 121 r [C 1615: 336]	tinta [SB, FL]	cinta [C 1614: fol. 104v, SA, HR, AA, GL]
14. Esta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron de él una menuda anotomía y **petitoria** *Celoso*, fol 151v, [C 1614: fol. 130v, C 1615: 421]	petitoria	pepitoria [GL y todos los edd.]
15. si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama **algórico**, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le haga semejanza. *Coloquio* fol. 265v, [C 1615: 440]	algórico	alegórico [C 1614: fol. 226v, GL y todos los edd.]
16. Esa flecha, de la **ahijada** de su sobrina ha salido *Fregona*, fol. 176r [C 1615: 481	ahijada [SA, FL]	aljaba [C 1614: fol. 151r, AA, HS, GL]

Tabla 3

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Del caso 12, correspondiente a *argena,* ya nos hemos ocupado en Pini y Castillo (2007), donde defendimos la oportunidad de mantener este probable arcaísmo si no léxico, al menos gráfico: la etimología de la palabra, según Corominas, producto de una metátesis *n/r* a partir del étimo de ANGARIAE favorecida por el influjo de *árgano*, no aclara bien algunas de las muchas variantes (*argena, arghena*, en Correas, *arguena, argana, arguiña, arguiño*) encontradas, para las que, además, el significado no siempre es el de 'alforjas' que tiene el texto cervantino, sino el de 'máquina para levantar pesos árgano o árgana'; algunas de estas variantes sobreviven en América, como explica Lerner (1985). Las formas que los textos documentan denuncian oscilaciones vocálicas asimilatorias o disimilatorias, y una grafía que sabemos que varía entre la representación de la oclusiva y la palatal fricativa, con palatalización explicable después de la disimilación. A este respecto es determinante la interpretación que demos a las palabras de Correas (*argana, arghena*). Pero para todas estas conjeturas filológicas hacen falta textos fiables en los que el proceso editorial no oculte variantes, antes bien, las exponga, al menos mientras llegan estudios definitivos.

Para explicar el caso 13, referido a *tinta*, una búsqueda sencilla en el CORDE de la RAE (con todos las salvedades filológicas necesarias sobre su atendibilidad para estos casos) nos ofrece un dato interesante: solo una vez aparece asociado en el corpus diacrónico del español la forma *pistolete* a la forma *cinta*, lo cual debería confirmar que no estamos ante una colocación o combinación fraseológica de ningún tipo. Tampoco parece haber habido asociaciones léxicas entre *juez* y *pistolete* (en el sentido de 'arma'), por el contrario, las palabras con las que más a menudo aparece asociado *juez* son *tinta* y *pluma*. A pesar de la sugerente nota de RM, la forma *tinta* nos ancla en un estricto nivel textual obligándonos a buscar la coherencia dentro del texto y no fuera, como efectivamente hicieron los traductores franceses e italianos, para quienes la lectura "tinta" era perfectamente comprensible, coherente en el contexto y añadimos, si cabe decir , de mayor potencia expresiva que la *cinta* trasmitida por una larga tradición crítica, tradición que a nuestro juicio ha rebajado con su enmienda el registro estilístico del texto.

Los casos 14 y 15 son para todos los editores evidentes errores de taller: enmendables respectivamente en *pepitoria* y *alegórico*. Con toda la prevención del caso, hemos preferido mantenerlos, a pesar de que en ambas ocasiones el contexto sea claro. El primero, *pepitoria*, es palabra propia de Cervantes y de la época (la palabra aparece otras dos veces en las *Novelas* (en el prólogo y en *Gitanilla*) y el contexto semántico favorecería claramente la enmienda: *anotomía* y *pepitoria*. En el segundo caso, no hay duda tampoco de que la lección enmendada sería *alegórico*, ya que se encuentra en un contexto lingüístico definitorio. Sin embargo, contra toda la tradición anterior, hemos decidido mantener ambas formas en favor de una coherencia textual y quizás autorial en virtud de la cual no son ajenas a la prosa cervantina las palabras adulteradas en boca de incultos, ni tampoco la ironía con la que en ocasiones se glosan rectificándolas: Preciosa tiene un hablar ceceoso que la lleva a pronunciar *ceñoras*, Rincón se burla de que Monipodio diga *popa* y no *pompa*. Es un conocido artificio de imitación de oralidad, en el que también podría-

ISSN: 1594-378X

mos incluir la palabra italiana *masara*, pronunciada por el ama de la Cornelia, y los *macheroni* soldadescos del Licenciado.

Esta hipótesis de coherencia interna favorece el mantenimiento de *ahijada*. Que *aljaba* (en solidaridad léxica con *flecha*) sea voz cervantina y clásica, es sabido y no requiere demostración; como tampoco necesita más aclaración que la asociación semántica *aljaba/ingenio* debía ser moneda de uso corriente en la época, tal y como aprendemos de Covarrubias. Sin embargo, nos parece indudable también que lo que el narrador pone en boca de la mujer del huésped no es *aljaba*, sino *ahíjada.* El contexto apoya esta lectura a la luz de una palabra clave: *gazafatón*, a la que anafóricamente se refiere *flecha*. No en vano, ya la forma misma de *gazafatón* es vulgar (por *gazapatón)*, pero, lo que es más importante, tiene un significado que no deja lugar a interpretaciones («disparate o yerro al hablar»). Veamos el paso con detenimiento:

> —No sé qué me diga de esto. Habréis de saber, señora, que Tomás tiene escritas en este libro de la cebada unas coplas que me ponen mala espina que está enamorado de Costancica.
> —Veamos las coplas —respondió la mujer—, que yo os diré lo que en eso debe de haber.
> —Así será, sin duda alguna —replicó su marido—, que como sois poeta, luego daréis en su sentido.
> —No soy poeta —respondió la mujer—, pero ya sabéis vos que tengo buen entendimiento y que sé rezar en latín las cuatro oraciones.
> —Mejor haríades de rezallas en romance, que ya os dijo vuestro tío el clérigo que decíades mil gazafatones cuando rezábades en latín y que no rezábades nada.
> —Esa flecha, de la **ahijada** de su sobrina ha salido, que está envidiosa de verme tomar las horas de latín en la mano y irme por ellas como por viña vendimiada.

La ironía discursiva se mueve en dos niveles: el del personaje del huésped (que critica la forma de hablar de su mujer) y el del narrador (que pone en boca de ambos personajes una serie de formas léxicas que los colocan inequívocamente en el registro lingüístico de los iletrados). El huésped niega a su mujer la capacidad de entender las coplas que Tomás ha escrito (*así será.... como sois poeta*), pero ella replica aduciendo su «buen entendimiento» y su saber rezar en latín; por ello el marido acude explícitamente a la autoridad del clérigo, pero lo hace con un discurso plagado de formas que ya en la época suenan arcaícas cuando no vulgares (*haríades, rezallas, decíades, rezábades, gazafatones*) y la mujer responde a tal crítica con un idiotismo, *ahijada,* que, aplicado a *flecha,* no podía sino provocar la carcajada del *avisado lector*. El discurso acaba rematado a la manera de Sancho, con un

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

proverbio -«ir como por viña vendimiada»- jocosamente aplicado a la lectura de las horas[4].

2. Otro ejemplo elocuente de "indisciplina" en la sintaxis de las *Ejemplares* es el cruce que en *La gitanilla* se produce entre discurso indirecto, narración y discurso directo en el cuento que podemos tildar de "boccaccesco" de la vieja gitana:

Gitanilla

Todos fueron de parecer que se quedase en el aduar; sólo Preciosa tuvo el contrario, y la abuela dijo que ella no podía ir a Sevilla ni a sus contornos, a causa que los años pasados había hecho una burla en Sevilla a un gorrero llamado Triguillos, muy conocido en ella, al cual le había hecho meter en una tinaja de agua hasta el cuello, desnudo en carnes, y en la cabeza puesta una corona de ciprés, esperando el filo de la media noche para salir de la tinaja a cavar y sacar un gran tesoro que **ella** le había hecho creer que estaba en cierta parte de su casa; dijo que como oyó el buen gorrero tocar a maitines, por no perder la coyuntura, se dio tanta priesa a salir de la tinaja que dio con ella y con él en el suelo, y con el golpe y con los cascos se magulló las carnes, derramose el agua y él quedó nadando en ella, y dando voces que se anegaba; acudieron su mujer y sus vecinos con luces, y halláronle haciendo efectos de nadador, soplando y arrastrando la barriga por el suelo, y me-

Furono tutti di parere ch'egli restasse nella lor compagnia ma solo Preziosa non ci acconsentiva, manco l'avola sua, perch'ella non ardiva andare a Siviglia né alli suoi contorni, perciò che negl'anni passati aveva fatta una burla in quella terra ad un berrettaio chiamato Trighiglio, molto conosciuto in essa, il quale ignudo ella aveva fatto porre in un tinazzo pieno d'acqua fino al collo e postogli in capo una corona di cipresso, aspettando la mezzanotte, che in quel punto egli doveva uscire dal tinazzo a zappare e cavare un gran tesoro, ch'**essa** gl'aveva fatto credere star sotterrato in una certa parte della sua casa, e per averglielo rivelato aveva da lui tocchi molti denari. E quando il berrettaio udì suonare il matutino a mezzanotte, per non perdere congiontura di zappar all'ora prefissa, volle uscire con tanta fretta ch'egli ed il tinazzo dettero in terra e dal gran colpo della caduta e dei pezzi del tinazzo rottogli addosso se gl'ammaccarono le carni, si sparse l'acqua ed ei restò come se s'annegasse in

Furno tutti di parere ch'egli restasse nel loro ridotto, solo contrariando a questo Preziosa e l'avola sua che disse non poter venire in Siviglia né manco nel suo contorno a causa che gli anni passati aveva fatta una burla a un berettaio chiamato Triguiglio, da lei molto conosciuto, facendolo mettere in un tinaccio di acqua fino al collo tutto nudo, avendo in capo una corona di cipresso, per aspettare il giusto della mezzanotte, affine di uscirne e cavare un gran tesoro ch'**ella** li aveva dato ad intendere essere sepolto in una parte della sua casa, et che poi venuta l'ora prefissa, sentendo suonare mattutino, per non perdere congiuntura si diede tanta pressa nell'uscire del tinaccio che diede con esso in terra di modo che, e per la caduta e per i pezzi rotti del tinaccio, si pestò tutta la carne, spandendosi l'acqua ed egli natando in essa, dando voci che lo agiutassero perché si affogava. Corsero sua moglie ed i vicini con lumi e

[4] El mantenimiento de *ahijada* a partir de un criterio estrictamente semántico (*la ahijada de la sobrina*) no era convincente para Romero Muñoz (2003); sin embargo, interpretar este contexto semántico en términos discursivos (la ironía en un diálogo sobre corrección lingüística que induce la reproducción en el discurso directo del idiotismo *ahijada*) arroja una nueva luz que apoya la hipótesis que aquí defendemos.

ISSN: 1594-378X

neando brazos y piernas con mucha priesa, y diciendo a grandes voces: "¡Socorro, señores, que me ahogo!"; tal le tenía el miedo, que verdaderamente pensó que se agogaba.

quella, per che cominciò a fortemente gridare che s'affogava. Vi corsero la moglie ed i vicini con lumi e trovaronlo facendo effetti di nuotatore, sbuffando e strascinando la panza per terra ed allargando e dibattendo le braccia e le gambe con molta fretta e gridando quanto poteva: "Aiuto, signori, ch'io m'annego". Tant'era la sua paura che veramente non conosceva altro se non d'essere in un lago dov'egli s'affogasse.

lo ritrovarono che faceva effetti di natatore, soffiando e strascinando il ventre per terra e dimenando le braccia ed i piedi con molta pressa e dicendo ad alta voce: "Soccorso, signori, che mi affogo, soccorso", tale era la paura ch'egli pensava di anegarsi veramente.

Abrazáronse con él, sacáronle de aquel peligro, volvió en sí, contó la burla **de la gitana**, y, con todo eso, cavó en la parte señalada más de un estado en hondo, a pesar de todos cuantos le decían que era embuste **mío**; y si no se lo estorbara un vecino suyo, que tocaba ya en los cimientos de su casa, él diera con entrambas en el suelo, si le dejaran cavar todo cuanto él quisiera.

L'abbracciarono subito cavandolo di quel pericolo e ritornato in sé ebbe da raccontar la burla **della cingara**; e con tutto ciò zappò in quella parte ch'ella gl'aveva detto più che d'un braccio in profondo, al dispetto di quanto gli dicevano ch'era inganno **della cingara**; ed averia continovato quel zappare, se non gliel'avesse impedito un suo vicino, perché aveva già cominciato a toccare le fondamenta della sua casa e di modo ch'averebbe fatto rovinare amendue, quella e questa.

Lo presero essi e lo cavarono del pericolo, onde egli ritornò in sé; raccontò la burla **fattali** e con questo però volle cavare nel luogo segnalato più di tre braccia in fondo, al dispetto di quanti li dicevano ch'era un inganno **mio** et se non glielo avesse vietato un suo vicino, che di già incominciava toccare i fondamenti della sua casa, le avrebbe ambedue fatte cadere a terra se a fine del suo pensiero avesse voluto venire.

Súpose este cuento por toda la ciudad, y hasta los muchachos le señalaban con el dedo y contaban su credulidad y **mi** embuste.

Saputasi la novella per tutta la città, fin a' fanciulli lo mostravan a dito e raccontavano la sua credulità e l'inganno **della cingara**

Seppesi questo per tutta la città, onde fino i fanciulli lo dimostravano a dito raccontando la sua sciocca credenza e la **mia** astuzia.

Dentro de un fragmento caracterizado por el habla oral de los semicultos se encuentra también la lección "equivocada" ***Tomás*** en *el negocio de* ***Tomás***[5] (en lugar de *el negocio de* ***Lope***) perteneciente a *La illustre fregona*: esta confusión se da dentro de un discurso indirecto del ventero muy largo y deshilvanado que está contaminado por el discurso directo, donde la voz del personaje se encuentra como indiferenciada y por lo tanto confundida con la del narrador; de ahí que hayamos mantenido la lección informando en una nota al margen que esta confusión

[5] N, F, FL corrigen: *Lope*; SB, AA,HS, SA, ND no corrigen; GLmantiene conscientemente: *Tomás.*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

es solidaria con una modalidad discursiva y estilística peculiar, dinámica y aproximativa, sin rematar, de la que se desprenden sugerencias de diversión.
Veamos el fragmento:

Fregona

Abrió los ojos de un palmo el huésped, alegre de ver que, en parte, iba saneando la pérdida de su **asno**.	A queste gran parole l'oste aprì gli occhi più d'una spanna, allegro di vedere ch'elle fossero per operare, almen in parte, a sollevarlo della perdita del suo asino.	Il padrone, che sentì questo, aperse gli occhi un palmo, rallegrandosi di vedere in parte pagarsi la spesa del suo asino.
Tomó el dinero y consoló a Tomás, diciéndole que él tenía personas en Toledo de tal calidad, que valían mucho con la justicia, especialmente una señora monja, parienta del corregidor, que le mandaba con el pie; y que una lavandera del monasterio de la tal monja tenía una hija que era grandísima amiga de una hermana de un fraile muy familiar y conocido del confesor de la dicha monja, la cual lavandera lavaba la ropa en casa.	Egli dunque prese i denari e consolò Tomaso, dicendogli che in Toledo aveva degli amici di tale qualità e credito che potrebbon assai colla giustizia, e specialmente una parente di quel governatore, la quale a lui comandava con solo muover il piede, e ch'una lavandaia di essa aveva una figlia ch'era amica grande della sorella d'un molto familiare e conosciuto dal fratello di detta parente, e che la lavandaia era quella che imbiancava tutti i panni lini di quella casa.	Prese li dinari e consolò Pier Tomaso dicendogli di aver persone tali in Toleto che potevano molto con la giustizia, et in particolare una signora monaca parente del governatore, la quale aveva tanta potenza che li comandava, come si dice, con li piedi, et che una lavandaia del monasterio della tal monaca aveva una figlia, grande amica di una sorella di un frate ch'era molto famigliare e conosciuto dal confessore di detta monaca, e che la lavandaia lavava le robbe in casa.
-Y como esta pida a su hija, que sí 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 guste de dar un billete (que será cosa fácil) para el corregidor, donde le pida encarecidamente mire por el **negocio de Tomás**, sin duda alguna se podrá esperar buen suceso. Y esto ha de ser con tal que el aguador no muera, y con que no falte ungüento para untar a todos los ministros de la	-E com'ella dirà alla sua figliuola, che non mancherà di dirlo, ch'ella parli con la sorella del fratello, acciò lei prieghi il familiare che si contenti di pregar il fratello, ed il fratello la parente, e la parente voglia scrivere un polizzino, che sarà cosa facile, al signor governatore, nel quale gli faccia istanza e caldamente lo supplichi avere per raccomandato e pigliarsi a petto la **protezione di Lope**, senza dubbio nessuno si potrà sperare in questo negozio buon	Sì che, ordinando lei alla figlia, come lo avrebbe fatto più che volontieri, che parli alla sorella del frate, acciò che ella parli al confessore, che dica alla monaca li faccia piacere di scrivere un biglietto al governatore, perché li sia in piacere di considerare **la causa di Lope**, che senza dubbio n'aspettasse buonissimo successo, con che però il ferito non muoia, e che non manchi unguento per unger li ministri della giustizia che altrimenti stridono sempre, peggio che le carrette da buoi.

ISSN: 1594-378X

justicia, porque si no están untados, gruñen más que carretas de bueyes.	successo. Pur tuttavia, che l'acquaiolo non si muoia e che non manchi quel prezioso unguento da ongere le mani alli ministri di giustizia, imperò che altrimenti brontolano o, per dir meglio, cigolano come carri da bovi, quando non sono unti.

La confusión que se da en este fragmento va asociada con el temor, que se señala al principio, por parte del ventero de perder su asno.

Ahora bien: el tema de la pérdida (o recuperación o desviación) de las caballerías –sobre todo las humildes- parece asociarse con cierta pérdida de concentración, responsable a menudo de "errores" fecundos: recordemos que la pérdida y recuperación del rucio de Sancho se asocia con una de las mayores cuestiones ecdóticas que afectan al texto del *Quijote*; y que tanto este "error" como los reiterados intentos de subsanarlo provocaron una acentuada y feliz proliferación narrativa[6].

De ahí que sea significativo, a nuestra manera de ver, pasar a llamar en causa *Las dos doncellas*, novela que se distingue por tener unas peripecias tan dispersivas que llegan a confundir al más atento lector, y donde la insistencia en el *travesti* -causa intencionada de equívocos lascivos- se compagina, como era de esperar, con errores de género (*dotado* por *dotada*: desliz significativo, forzosamente corregido en el texto por incompatibilidad manifiesta con el contexto, pero evidentemente registrado en las notas), con imperfecciones de sintaxis (***suplicase*** en lugar de *suplicaba*: discordancia en el modo verbal, posible consecuencia de la falta de planificación que caracteriza la oralidad, que hemos mantenido; ***conviene*** en lugar de *no conviene,* en el contexto de una autopresentación en la que el personaje enamorado descuida el topos de la falsa modestia: lección mantenida); y con una equivocación onomástica y de persona (***Enrique*** dos veces en lugar de *Sancho*). Y además se acompaña con imperfecciones cronotópicas: me refiero sobre todo a las peripecias que empeñan los personajes a recorrer una geografía fatigosa e improbable obligándolos, después de haberse desplazado con calma de Andalucía[7] a Barcelona[8] (11 pp.: de 327 a 338[9]), a pasar a toda prisa de Barcelona a San-

[6] Fundamental para la aclaración de este aspecto el estudio de Sánchez (1990).
[7] Castilblanco (actual Castilblanco de los Arroyos).
[8] Emprenden este recorrido después de haber pensado ir a Salamanca y luego renunciado a causa de informaciones recibidas en la venta por un personaje secundario (p. 327). Antes de llegar a Barcelona tienen una pausa en un bosquecillo a dos leguas de Igualada, donde Rafael y Teodosia encuentran a las víctimas de unos bandoleros (p. 328); paran en Igualada (p. 329); toman la decisión de no parar en el monasterio de Monserrat aplazando esta visita para la vuelta (pp. 337-338).
[9] La edición de referencia es Cervantes (2008).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

tiago de Compostela[10] («sin sucederles revés ni desmán alguno»), y de Santiago de nuevo a Andalucía[11] (en una sola página: 349) con la rapidez que corresponde al afán por llegar apresuradamente al desenlace final[12].

Las dos doncellas es una novela para la que podemos asumir la calificación de imperfecta[13]. Pero, como dicen los indios mexicanos, por la imperfección sale el diablo; y en las articulaciones narrativas de *Las dos doncellas*, tan descubiertamente arduas, se hace notar la intención por insertar entre las peripecias de los personajes principales (todos hermosos y aristócratas, por lo tanto de novela caballeresca, o pastoril o cortesana[14]) las peripecias, absolutamente intrascendentes de las caballerías, al unísono con el personaje "bajo" que las cuida: es así como una caballería noble[15] queda sustituida por una mula; y es así como de la recuperación de las mulas abandonadas por las dos doncellas rivales (empeñadas en la defensa de su enamorado) se pasa a hablar del mozo Calvete, el cual lleva consigo las mulas a un mesón en el que «solía posar otras veces» (p. 340, particular intranscendente, y por eso mismo divertido), para contar luego cómo don Rafael, en busca de su amada, decide buscarla allí donde Calvete había llevado las mulas (trastrueque de código de rara procacidad); por fin, cuando los personajes "altos" deciden irse de romería a Santiago, se lee que Calvete «envió las mulas a Salamanca con la que era

[10] Con pausa en Monserrat (p. 349) y correspondiente desplazamiento para ir y volver.

[11] «Y después de cumplir su voto con la mayor devoción que pudieron, no quisieron dejar el hábito de peregrinos hasta entrar en sus casas, a las cuales llegaron poco a poco, descansados y contentos» (p. 349).

[12] Luego está la llegada al "recuesto" y "valle" (p. 349) cerca del pueblo (p. 351) donde se celebran las bodas conclusivas (p. 351). ¡11 páginas para desplazarse de Andalucía a Barcelona y 3 páginas para desplazarse de Barcelona a Santiago y de Santiago a Andalucía!

[13] Calificación compartida por muchos comentaristas (GL: 960-966). Entre los más severos González de Amezúa y Mayo (1982: II,326 y 346) y Rodríguez-Luis (1980: I, 77-78). En cambio, Zimic (1996: 286-306) y Güntert (2007: 337-338), aún notando los descuidos, los ven con indulgencia al supeditarlos a razones poéticas superiores. Thompson (1963) y Febres (1993) valoran en la novela la estructura subyacente de la cuestión de amor, Lerner (2000) subraya la refinada urdimbre retórica. Beaupied (1983) enfoca acertadamente, en nuestra opinión, la ironía que se desprende de los dos mensajes opuestos que interactúan en la novela: por un lado la defensa, por el otro la negación de una concepción sublime del amor; y a la luz de esto subraya el valor anticlimático de la presencia del mozo de mulas en el final de la novela.

[14] Leocadia, al recordar su fuga de casa en *travesti*, dice haber comprado una mula, evidentemente destinada a desaparecer en el despojo de los bandoleros: «Allí compré otros vestidos y una mula[...]» (p. 461).

[15] Primero el «hermoso cuartago extranjero» de Teodosia (p. 317, de cuya "bondad" hablarán luego abajo los mesoneros y el alguacil, p. 319); luego una caballería no mejor identificada (un caballo, probablemente), de la que Rafael da el «estribo al mozo de mulas que con él venía» al llegar a la venta (319). Después Rafael pide al hidalgo encontrado en la venta que cambie el cuartago con su mula (p. 327: «El otro, que era comedido y amigo suyo, se contentó del trueco y se encargó de dar el cuartago a su padre»). A continuación está la decisión de ir a Barcelona, evidentemente con mulas ya que Rafael se la comunica al mozo de mulas: «Dijo don Rafael al mozo de mulas que consigo llevaba que tuviese paciencia, porque le convenía pasar a Barcelona, asegurándole la paga a todo su contento del tiempo que con él anduviese. El mozo, que era de los alegres del oficio, y que conocía que don Rafael era liberal, respondió que hasta el cabo del mundo le acompañaría y serviría» (p. 327). Pero no se aclara si las mulas son dos o, como es de suponer, una mula (de Teodosia) y un caballo (de Rafael).

ISSN: 1594-378X

de don Rafael, que no faltó con quien enviarlas» (p. 348). Detalle tan desviador de la atención del lector que el primer traductor al italiano, Novilieri, decide omitirlo:

Doncellas

y, viendo que habían de ir a pie como peregrinos, envió las mulas a Salamanca con la que era de don Rafael, **que no faltó con quien enviarlas**.	E veggendo Calvetto che come peregrini dovevano andar a piede, ebbe da rimandar le mule a Salamanca.	il quale, vedendo esser di mestieri andare a piedi, inviò le cavalcature a Salamanca, **non mancandoli chi li facesse servigio in** questo.

Pero esta atención sorprendentemente dedicada al destino de las mulas, y que se presenta como un defecto por su intrascendencia, no lo es para el sentido de que se va enriqueciendo el texto, alusivo al exceso de libertad al que se han dejado llevar las dos doncellas[16]. Razón por la cual a Calvete, que con sus prontos se ha ido acercando al carácter de Sancho Panza[17], se le concede –junto con una de las mulas que ha llevado y traído por toda la novela- el honor de ocupar el final del cuento al mismo tiempo que a las dos doncellas. Proximidad, esta, que sugiere una suerte de paralelismo entre doncellas y mulas, respaldado por el símbolo asnal de la fuerza irrefrenable de la pulsión sexual, que queda apuntalado por el oximorón conclusivo:

Doncellas

Dieron gracias a Dios los cuatro peregrinos del suceso felice, y otro día después	Diedero grazie a Iddio i quattro pelegrini che fossero arrivati così a tempo in quella	Resero grazie a Dio del felice successo, facendo il giorno seguente celebrare le nozze il

[16] A esto tal vez aluda en tanto símbolo de licenciosidad el mucho andar de las dos doncellas. Piénsese en los comentarios sonrientes que salen en el *Quijote* a propósito de las doncellas desenvueltas de la caballeresca que consiguen guardar milagrosamente su virginidad a pesar de los peligros encontrados en sus peripecias; y en particular piénsese en Angélica, para la cual se usa de manera explícita la calificación de "andariega" (*Quijote*, cap. II, 1).

[17] A medida que la narración avanza, y que Rafael y Teodosia se acercan a Barcelona, el mozo de mulas asume un perfil y una función cada vez más definidos: expresa su opinión sobre las costumbres de los bandoleros con palabras que podrían ser de Sancho Panza:«—¡Malo! —dijo el mozo de mulas— ¡Malo, vive Dios! ¿Bandoleritos a estas horas? ¡Para mi santiguada, que ellos nos pongan como nuevos!» (p. 328). Y con la ocasión se aclara su nombre: «—Si eso es —dijo Calvete (que así se llamaba el mozo de mulas)—, seguros podemos pasar, a causa que al lugar donde los bandoleros hacen el salto no vuelven por algunos días, y puedo asegurar esto como aquel que ha dado dos veces en sus manos y sabe de molde su usanza y costumbres» (p. 328). Luego, solicitado por sus dueños, da su capa y ofrece su mula (¿otra?) al «gentil mancebo» -en realidad Leocadia- «recién despojado por los bandoleros» (p. 329). Inútil observar que no se dice de qué mula se trata: podría ser tanto una mula suya como la de Teodosia intercambiada antes con el cuartago, o una tercera no especificada, de Rafael. También expresa la sugerencia de no meterse en la pendencia de las galeras en la playa de Barcelona: «Calvete le dijo que no lo hiciese, por no ser cordura irse a meter en un manifiesto peligro, que él sabía bien cuán mal libraban los que en tales pendencias se metían, que eran ordinarias en aquella ciudad cuando a ella llegaban galeras»(p. 338).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que llegaron, con real y espléndida magnificencia y sumptuoso gasto, hizo celebrar el padre de Marco Antonio las bodas de su hijo y Teodosia y las de don Rafael y de Leocadia, los cuales luengos y felices años vivieron en compañía de sus esposas, dejando de sí ilustre generación y decendencia, que hasta hoy dura en estos dos lugares, que son de los mejores de la Andalucía; **y si no se nombran es por guardar el decoro a las dos doncellas**, a quien quizá las lenguas maldicientes, o neciamente escrupulosas, les harán cargo de la ligereza de sus deseos y del súbito mudar de trajes; a los cuales ruego que no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados de estas que llaman flechas de Cupido, que en efeto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable, que hace el **apetito** a la razón.

occasione ed avessero impedito il cattivo successo che poteva seguire.
E l'altro giorno, dopo la loro arrivata, fece il padre di Marc'Antonio, con gran magnificenza e splendidezza, celebrare le nozze di suo figliuolo e Teodosia e di don Raffaele e Leocadia, i quali vissero felici e contenti per molti anni in compagnia delle loro spose, lasciando nei lor figliuoli illustre generazione, la quale, ancor il dì d'oggi, vive ne' sopradetti due luoghi d'Andalogia. **E la causa perché di quella discendenza qui si tace il nome è per guardar l'onore delle due donzelle**, alle quali per avventura le lingue maldicenti, o scioccamente scrupolose, rinfaccierebbono a loro la leggerezza dei suoi desideri ed il subito mutamento dei loro vestiti. Io gli prego non voler biasimare simili scappate, o libertadi, ma prima pensino di sé stessi, se sono stati in qualche tempo tocchi dagli strali d'amore, cioè sforzati da quell'inevitabil forza che l'**appetito sensuale** fa sopra la ragione.

padre di Marc'Antonio con molta spesa, che furno quelle di suo figlio e di Teodosia, di don Raffaelle e di Leocadia, li quali poi lunghi e felicissimi anni goderono de' loro amori, lasciando dell'illustre loro generazione discendenza tale che ancor oggidì dura in questi due luoghi, che sono de' migliori dell'Andalogia, **che se non si nominano è solo per guardare il decoro alle due donzelle** che, pervenendo nelle bocche de' maldicenti o nelle lingue di persone scrupolose, potrebbero esser tacciate di leggierezza, mutando abito così facilmente. Priego bene questi tali a non darsi a vituperare somiglianti determinazioni e libertà, se prima non risguardano in sé stessi se mai sono stati tocchi dalle saette di Cupido, che in effetto è una forza, se così può chiamarsi, incontrastabile che fa l'**appetito** alla ragione.

Calvete, el mozo de **mulas**, se quedó con **la** que don Rafael había enviado a Salamanca, y con otras muchas dádivas que los dos desposados le dieron; y 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**, sujeto principal de este estraño suceso.

Calvetto ebbe in dono **la mula di don Raffaele** ed anche donativi dagli altri sposi. Et i poeti, quelli ch'eran allora in reputazione, ebbero da esercitare le loro penne in discrivere la bellezza ed i successi delle **tanto ardite quant'oneste donzelle**, soggetto principale di questa mirabil novella.

Il paggio, come fedele e leale, ebbe in dono dalli sposi molte cose, fra le quali **il cavallo che don Raffaelle avea mandato a Salamanca per quel suo amico che ritrovò nell'osteria come abbiamo detto**, ed i poeti di quel tempo ebbero occasione di adoperare le penne, descrivendo la bellezza ed i successi di queste due **tanto ardite quanto oneste donzelle**, soggetto di questa novella.

ISSN: 1594-378X

Y para acabar con el tema de la imperfección, nótese que -en este desenlace novelesco - de las tres (número inseguro) caballerías enviadas a Salamanca (p. 348), dos se pierden definitivamente. F, con su tentativa de reajustar las cuentas sustituyendo la mula con el caballo del comienzo de la narración, detecta esta imperfección con toda evidencia. Y si es verdad que hay en este texto alguna reminiscencia de la pérdida del rucio de Sancho (que ahora se quiere evitar, según pretende Zimic 1996: 290), en realidad aquí, en lugar de perderse un burro, se pierden dos mulas. Que, si no –según pretende F- una mula y un caballo.

Para concluir, queremos aclarar que, tanto en la vertiente ecdótica como en la estética, nuestra postura no tiene nada del afán erudito que en ciertas épocas ha llevado a los glosadores a subrayar los "descuidos" de Cervantes con la estéril intención de confirmar la consabida calificación de "ingenio lego" como si se tratara tan solo de lacras que el mismo autor, al darse cuenta, habría tachado sin más. Antes bien, todo lo contrario: la conclusión a la que nos lleva la exploración reiterada de los textos cervantinos, con la ayuda del análisis contrastivo de sus traducciones, es que a menudo el descuido es un rasgo precioso que debemos valorar tanto en el procedimiento editorial como en el análisis crítico[18] cuando procede del autor mismo.

Cervantes revela tener plena conciencia de esto cuando en el *Quijote* bromea sobre la duda"filológica" de no saber a quién atribuir la inconguencia de que Sancho se encuentre sobre el rucio robado por Pasamonte sin que se haya dado noticia de su recuperación.

El famoso comentario expresado en el cap. II, 4 del *Quijote* («—A eso —dijo Sancho— no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor») será retomado por el narrador en II, 27 y dará pie fecundamente a la invención de una fábula más:

> Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba «Ginesillo de Parapilla», fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio, que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre

[18] En la profusa serie de trabajos sobre este tema destaca Martín Morán (1990: 224) quien, en las consideraciones finales de su libro, subraya muy acertadamente en Cervantes una actitud constante y reiterada frente a los descuidos: «[…] no parece, sobre la base de los episodios analizados, que Cervantes se preocupara mucho por evitar las posibles incongruencias narrativas; lo que no quiere decir que no las advirtiera, sino simplemente que, en vez de volver atrás en su texto y modificar lo escrito, prefería construir un nuevo episodio en el que aprovechaba las variantes en la situación, mientras incluía en el propio relato el proceso mismo de su composición y modificación». En su segunda aportación sistemática, el estudioso va más allá cuando escribe que «para Cervantes no era importante establecer un texto fijo y homogéneo, sino desarrollar un sistema narrativo autogenerante, capaz de establecer un nuevo equilibrio entre sus elementos» (Martín Morán 2009: 150).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho como se ha contado.

En el caso de las *Novelas ejemplares*, editadas en vida y con la autorización de Cervantes, el descuido, incrustado en el procedimiento de la creación lingüística y narrativa, se revela como un rasgo dinámico y fecundo, precisamente por involuntario e inconsciente, a la manera del lapsus freudiano. Su gestión sucesiva, ya consciente, reajustada y plasmada a lo largo de la narración mediante correcciones, rectificaciones y explicaciones a posteriori que generan otros cuentos, cobra una fecundidad que lo sitúa muy lejos de la errata mecánica. Nos toca a nosotros tratar de descubrir la red de sentidos que el descuido supone a menudo a nivel subyacente, sugiriendo asociaciones subliminales que se revelan preciosas a la hora del balance crítico pues presiden a la creación literaria tanto como, y a veces más que, las asociaciones explícitas y declaradas.

Abreviaturas:

AA: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, 3 vols., Madrid, Castalia, 1982.

C: Miguel de CERVANTES, *Novelas exemplares* de Miguel de Cervantes, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613.

C: 1614 Miguel de CERVANTES, *Novelas exemplares* de Miguel de Cervantes, Madrid, Juan de la Cuesta, 1614.

C: 1615 Miguel de CERVANTES, *Novelas exemplares* de Miguel de Cervantes, Milán, Juan Baptista Bidelo, 1615.

F: Miguel de CERVANTES, *Novelle*, traducción de Donato Fontana, Milano, Bartolomeo Vallo & Alberto Besozzo, 1627.

FL: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, introducción de Alberto Blecua, edición y notas de Frances Luttikhuizen, Barcelona, Planeta, 2005.

GL: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco, presentación de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores, Centro para la edición de clásicos españoles, 2005.

HS: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1981.

N: Miguel de CERVANTES, *Il novelliere castigliano*, traducción de Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli, Venezia, Barezzi, 1626.

ND: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols, 1995.

RM: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols, 1952.

SA: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Cervantes/

ISSN: 1594-378X

SB: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Rodolfo Schevill, Adolfo Bonilla y San Martín, digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. A partir de *Obras completas* de Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas Exemplares*. Tomo I, Madrid, [s.n.], 1922 (Gráficas Reunidas).

SR: Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, en *Obra completa*, ediciones en papel y floppy disk publicadas por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza editorial con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos, 1996-1997.

Bibliografía

BAENA, Julio (2003) *Discordancias cervantinas*, Newark, DE, Juan de la Cuesta.

BEAUPIED, Aída M. (1983) «Ironía y actos de comunicación en *Las dos doncellas*», *Anales Cervantinos,* XXI, pp. 165-176.

BLECUA, José Manuel (2005) «El *Quijote* en la historia de la lengua española», en Cervantes (2005), pp. 1115-1122.

CASALDUERO, Joaquín (1974) *Sentido y forma de las* Novelas Ejemplares, Madrid, Gredos.

CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona, Instituto Cervantes–Crítica, 2 vols.

––––– (2005) *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.

––––– (2008) *Novelas ejemplares, Il novelliere castigliano, Novelle,* progetto scientifico e introduzione di Donatella Pini, testi a cura di Carmen Castillo Peña e Anna Vencato, Padova, Unipress, 3 vols.

––––– (2010) *Novelas ejemplares, Il novelliere castigliano, Novelle*, edizione complanare del testo spagnolo e delle versioni di G. A. Novilieri Clavelli e D. Fontana, progetto scientifico e introduzione di Donatella Pini, progetto informatico di Luigi Tessarolo, testi a cura di Carmen Castillo Peña e Anna Vencato, Padova, Padova University Press http://cervantes.cab.unipd.it/nosoloquijote/

COLLINS, Marsha S. (2001) «Entre el apetito y la razón: el poder de la confesión en *Las dos doncellas*», en Antonio Bernat Vistarini, ed., *Volver a Cervantes, Actas del 4º Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, vol. 2, pp. 779-784.

––––– (2002) «El discurso confesional de *Las dos doncellas*», *Cervantes*, XXII, pp. 25-48.

DÍEZ TABOADA (1979-80) «La estructura de las *Novelas Ejemplares*», *Anales Cervantinos*, 1979-1980, XVIII, pp. 87-105.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

EL SAFFAR, Ruth (1974) *Novel to Romance. A Study of Cervantes'* Novelas ejemplares, Baltimore-London, John Hopkins University Press.

FEBRES, Eleodoro J. (1993) «*Las dos doncellas*: novelización de formas y sentidos múltiples», *Anales Cervantinos*, XXXI, pp. 75-98.

FLORES, Robert M. (1984), «The Setting and Printing of the First Edition of Cervantes' *Novelas ejemplares*», *Studies in Bibliography*, XXXVIII, pp. 281-306.

FRENK, Margit (2005) «Oralidad, escritura, lectura» en Cervantes (2005), pp. 1138-1145.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999) «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 185-192.

––––– (2010) «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XLII, págs. 33-46.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1982) *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC.

GUILLÉN, Claudio (2005) «Cauces de la novela cervantina. Perspectivas y diálogos» en Cervantes (2005), pp. 1145-1153.

GÜNTERT, Georges (2007) *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del hispanismo.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1985) «La prosa del *Quijote*» en Aurora Egido, ed., *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, pp. 113-129.

––––– (1998) «Las voces del *Quijote*» en Cervantes (1998), I, pp.XIX-XXXVII.

LERNER, Isaías (1985) «Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Text, Introduction, Selected Bibliography and Notes by Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1980» (reseña), *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 5.1, pp. 76-79.

––––– (2000) «Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes», *Edad de Oro*, XIX, pp. 155-169.

LEVI MONTALCINI, Rita (1988) *Elogio dell'imperfezione*, Milano, Garzanti.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1990) *El* Quijote *en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Dell'Orso.

––––– (2009) *Cervantes y el* Quijote *hacia la novela moderna,* Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos.

PABÓN, Thomas A. (1977) «Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*», *Anales Cervantinos*, XVI, pp. 109-124.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

PASCUAL, José Antonio (2005) «Los registros lingüísticos del *Quijote*: la distancia irónica de la realidad» en Cervantes (2005), pp. 1130-1138.

ISSN: 1594-378X

PINI, Donatella y Carmen CASTILLO PEÑA (2007) «La prosa di Cervantes in mano al traduttore: il caso delle *Novelas ejemplares*» en M. G. Profeti, ed., *Il viaggio della traduzione*., Firenze, Firenze University Press, vol. 1, pp. 79-90.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1980) *Naturalidad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 2 vols.

ROJO, Guillermo (2005) «Cervantes como modelo lingüístico» en Cervantes (2005), pp. 1122-1130.

ROMERO MUÑOZ, Carlos (2003) «*Novelas ejemplares*. Cuestiones ecdóticas (IV)»*Cervantes*, XXIII, pp. 357-77.

SÁNCHEZ, Alberto (1990) «Fábula quijotil del asno perdido (*Don Quijote*, I, 23 y 30; II, 2,4 y 27)», en Donatella Pini Moro, ed., *Don Chisciotte a Padova*, *Atti della prima Giornata Cervantina, Padova, 2 Maggio 1990*, Padova, Programma, pp. 13-29.

SOBEJANO, Gonzalo (1978) «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review*, XLVI, pp. 65-75.

THOMPSON, Jennifer (1963) «The Structure of Cervantes' *Las dos doncellas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1963, pp. 144-150.

ZIMIC, Stanislav (1996) *Las* Novelas ejemplares *de Cervantes*, Madrid - México, Siglo veintiuno.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes

Guillermo Carrascón
Università di Torino

Para Aldo, de quien surgió, entre tantas otras, la semilla de este artículo y el proyecto en el que se integra.

Resumen
La publicación de las *Novelas ejemplares* por parte de Cervantes es también, después del éxito del *Quijote* I, afirmación de su supremacía como autor en la reconfiguración a la española de un género hasta ese momento extranjero a esa literatura, como se da a entender con las habituales estrategias de la indeterminación, el *dar a entender* y el *understatement* en el prólogo al lector. Cervantes se coloca como cabeza de vanguardia española en la estela marcada por las *raccolte* de *novellieri* italianos traducidas hasta la fecha al español con las cuales entabla distintas relaciones intertextuales. El artículo trata de indicar algunas pistas que podrían permitir suponer que en este mapa del diálogo intertextual entre Cervantes y los italianos fundadores del género narrativo breve Bandello ocupa un lugar privilegiado.

Abstract
The publication of the *Novelas ejemplares* by Cervantes is also, after the success of *Don Quixote* I, a way to asserting his supremacy as author in the Spanish reconfiguration of a genre at that time foreigner to Spanish literature. That much can be decyphered as implied by the usual strategies of indeterminacy, *far capire* and understatement in his foreword to the reader. Cervantes places himself as head of the Spanish avantgarde in the wake of the Italian novellieri *raccolte* translated to date into Spanish with which his work engages different intertextual relations. The article tries to show some hints that could allow to suppose that in this map of the intertextual dialogue between Cervantes and the founders of the Italian brief narrative genre Bandello occupies a privileged place.

En este que acaba de terminar se cumplen cuatrocientos años desde cuando, con un volumen publicado en las mismas prensas de las que había salido la primera parte del *Quijote*, Miguel de Cervantes le dio otro impulso a la narrativa española de su tiempo de casi tanto momento como el que le había propinado ocho años antes con las aventuras del ingenioso hidalgo de la Mancha. Se trataba, como el astuto lector habrá ya adivinado, de una jornada larga o una "dodeca" de *novelle* –según miremos el ejemplo de Boccaccio o el de Cinthio–, una

Recibido el 05/01/2014. Publicado el 10/01/2014

serie de once o doce (Moner en prensa) cuentos que desde el mismo título del volumen el autor denominaba con el neologismo "novela"–también cogido en préstamo de la lengua italiana–, que a través de un proceso de cambio semántico no desdeñable había pasado de ser el diminutivo de "nuova" –con el sentido, que también "nueva" tenía y tiene en español, de noticia, por tanto algo digno de ser contado– a ser el nombre propio de un género literario narrativo cuyos componentes además eran breves (Ruta 2012: 41). En español la palabra no era, valga la redundancia, nueva del todo, pues ya la habían usado para los mismos fines Diego de Cañizares, Cristóbal de Tamariz, Lucas Gracián Dantisco o fray Melchor de la Serna[1] y las colecciones de relatos que recogían unos cuantos de estos en distintas estructuras narrativas o sin ella se habían convertido en los últimos años del siglo XVI en prometedor negocio de libreros e impresores (González 2011; Montero 2006). Al filo de sus sesenta y seis, a caballo de la fama que le había procurado su extraño libro precedente, el viejo escritor tentaba de nuevo la fortuna con un arriesgado laboratorio narrativo (Canavaggio 1987: 216) que iba a dar carta de naturaleza en España a un género hasta entonces extranjero, si no nuevo.

Desde que Astrana Marín la denominara tan impropia como volitivamente «heroica y ejemplar» (y me resisto a la tentación de abrir un paréntesis que nos llevaría muy lejos de las *Novelas*) la vida de Cervantes no ha dejado de fascinar, o por lo menos de suscitar una gran curiosidad[2], a mucha gente. Por otro lado, en esta

---

[1] Véase Laspéras (1987: 15) para lo que se refiere a estos autores. El uso más antiguo de la palabra "novela", anterior a 1493, para referirse a una historia corta, que encuentro gracias al CORDE (RAE web), está en el anónimo *Exemplario contra los engaños y castigos del mundo* (1493/2007) versión castellana de la traducción latina de Juan de Capua del *Calila e Dimna*, porque los precedentes de Stúñiga, Francisco Imperial o Villasandino son con el sentido adjetivo de 'nueva'. De la misma fuente, CORDE, proviene la constatación del uso del italianismo en 1517 por parte de Torres Naharro, pero en contexto bilingüe y de italiano más o menos macarrónico (*Tinelaria*) en el que la palabra puede ser directamente italiana. En cambio más significativo es el uso en 1546 por parte del traductor del *Filocolo* o *Laberinto de amor de Juan Bocacio*, quien cumple así en parte el deseo que Juan de Valdés había expresado en su *Diálogo de la lengua* en 1536: «De la lengua italiana desseo poderme aprovechar para la lengua castellana destos vocablos: facilitar, fantasía en la sinificación que lo tomáis acá; aspirar, por tener ojo, como quien dize: "Cada cardenal aspira al papado"; dinar, entretener, discurrir y discurso, manejar y manejo, deseñar y deseño, ingeniar por 'inventar con el ingenio', servitud, *novela* y *novelar*, cómodo o incómodo, comodidad, solacio, martelo (porque no parece que es lo mesmo que celos), pedante y asasinar». Antes de 1557 usaba *novela* en el sentido de historia o noticia Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia natural y general de las Indias*, y Juan de Arce de Otálora como sinónimo de cuento en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (de hacia 1550); en 1553 lo escribió Antonio de Torquemada en sus *Coloquios satíricos* y solo algunos años después de que Gracián Dantisco lo pusiese en su *Galateo español* (1593), en 1596, lo adoptaba Juan Rufo en *Las seiscientas apotegmas* (n. 554) con un sentido más parecido al de facecia o historieta, no lejano del de 'mentira que parece verdad' que le daba Lope de Vega en *La Dragontea* (1598), aunque por los mismos años lo usaba como sinónimo de 'mentira', como lo es 'cuento' en español moderno, en *Viuda, casada y doncella*. Y cuando a principios del XVII la usa Cervantes en el *Quijote* más de diez veces (siempre en referencia al «Curioso impertinente») no falta quien todavía usa el término más bien como sinónimo de mentira, burla, patraña, como hace Juan de Persia en las *Relaciones* (1604) de sus viajes orientales: «Embuste terrible del demonio y novela y patraña (si no lo hubiéramos visto) jamás oída».

[2] Cuento al menos con la confortación científica, para este vicio mío (y otras opiniones similares: Carrascón 2002), de M. G. Profeti (2012: 552), que afirma: «perfiles biográficos muy distintos, hasta

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

época descreída y posteórica puedo ya confesar sin temor que, a pesar de los esfuerzos de mis maestros para adoctrinarme en la absoluta inmanencia y autonomía del texto, en épocas –por desgracia lejanas– de estructuralismo por encima de toda sospecha, a mí lo que verdaderamente me apasiona y siempre me ha apasionado es la historia de la literatura, la historia de las obras literarias y de sus autores. O sea el cotilleo histórico. Cosa poco seria.

Pero ¿cómo no dejarse suspender y encantar por esos puntos en los que obra y biografía se cruzan y a través de los textos se nos deja entrever un vislumbre, o más bien un deslumbrador fogonazo, de la tesitura vital y mental del autor? En esta perspectiva, la obra toda de Cervantes –y no solo las *Novelas*– es ejemplar, aunque creo que se puede afirmar la notable preminencia de los prólogos: innecesario recordar el del *Persiles*, donde tan de cerca sentimos el temblor del hombre ante la muerte, o el tono de intimidad con el que Cervantes, como siempre irónico, discurre en el prólogo del *Quijote* sobre cuánto desearía poderse ahorrar el prólogo del *Quijote*, en ese primer alarde de metatextualidad que se repite de nuevo en el famoso *incipit* del de las *Novelas*: «Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi Don Quijote, que quedase con gana de segundar con éste»[3].

En efecto, el prólogo de las *ejemplares*, también metatextual, contiene asimismo algunos de estos pasajes en los que al desocupado y curioso lector se le antoja –y claro está que esto es resultado de un arte muy conscientemente usado por parte del escritor– que asome, más íntimo de lo normal, un aspecto, rasgo o faceta del alma, del carácter o de la psicología del autor; uno, no por más breve menos intenso, de tales pasos que a mí me han llenado siempre de curiosidad, viene como anillo al dedo para mis intereses presentes. A parte de las iniciales, polémicas afirmaciones sobre ese amigo «de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio», afirmaciones que entrañan un innegable interés (pero de las que, limitándome a decir que las tomo por ironía, no me voy a ocupar ahora para no irme por las ramas[4]), apunto, como se habrá entendido ya, a esas dos frasecitas en las que Cervantes, por certificar la honestidad de los cuentos que está presentando al lector, asegura

> que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

---

antitéticos, que por esto mismo nos parecen fascinantes; y más: fundamentales para reconstruir las líneas literarias de su período».

[3] Como las ediciones críticas excelentes de las *Novelas* no son pocas, *per non far torto a nessuno*, cito por el texto reproducido faximilarmente de la prínceps, que modernizo. Esta se puede ver aquí, donde se reproduce el f. VIIv.

[4] El mal carácter de Cervantes lo corroboraba Avellaneda en el prólogo del *Quijote* apócrifo, como todos recuerdan. Sobre la tartamudez, véase Beusterien 2009. No es raro que ambas cosas, mal carácter y tartamudez, vayan unidas.

ISSN: 1594-378X

Más allá de la profesión de fe, en la que no entro porque la cuestión de la fe cristiana de Cervantes es demasiado complicada[5] y, nunca mejor dicho, doctores tiene la Iglesia[6], me parece que hay en estas consideraciones del prólogo varios aspectos dignos de comentario, que se pueden tocar como otros tantos jalones del camino que lleva hacia la cuestión que aquí me interesa: 1) Dejando aparte el negro humorismo, como siempre en Cervantes ambiguo y jocoserio, de la idea de cortarse la única mano útil que le quedaba, quizá lo que haya que leer en este énfasis cervantino es una superación, por lo menos una innovación retórica, de ese lugar común que, como ilustra Marcial Rubio (2013) en otro lugar de este número, allanándome el camino, se encontraba en la mayor parte de los preliminares de las colecciones de *novelle* publicadas hasta la fecha en traducción española: la afirmación de censores y traductores de que las historias que presentaban al público estaban libres de inmoralidad y eran de lectura provechosa para el alma. 2) Aunque sea *en passant*, no quiero dejar de referirme a las dificultades del significante que delata el modo, o modismo añadido de juego de palabras, que usa Cervantes para indicar su edad avanzada: «Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.» Más allá de la extraña asociación, casi paradójica como ya he señalado, entre juegos de cartas y vida futura, el sentido está claro: me siento ya demasiado cerca de la otra vida (a los sesenta y cuatro años) como para andarme con bromas que pongan en peligro la salvación del alma. Los traductores lo entendieron siempre bien, aunque al traducirlo evitaron los circunloquios y alusiones de difícil interpretación, yendo derechos al grano, como hizo por ejemplo, en su traducción, Monsieur l'Abbe de Saint Martin de Chassonville, que escribe: «Je suis dans une âge qui ne me permet pas de badiner avec la vie à venire, ayant deja plus de soixante et quatre ans» (Cervantes 1744: 14)[7]. El mencionado don Luis Astrana, que nunca reparó en barras, no dudaba en resolver las cuentas afirmando que la cifra señalada, los sesenta y cuatro años indicados por cincuenta y cinco más nueve, correspondía efectivamente a la edad que tenía Cervantes antes de finales de septiembre de 1612, cuando escribió el prólogo, y lo justificaba diciendo que también algunas de las aprobacio-

[5] Creo que la preocupación por la vida ultraterrena, futura o llámesele como quiera es genuina en Cervantes (pero véase Maestro 2005), aunque no por ello deja de expresarla en una frase entreverada de alusiones, construida con la jerga propia de actividades tan poco santas como el juego de naipes, que se cuenta entre las menos indicadas para garantizar el acceso a una vida futura tal como la que debería anhelar un buen cristiano y a la que parece referirse el pasaje. Similar ambigüedad, aunque en otro plano, está presente en la frase anterior sobre la mano sobre cuya espeluznante y sarcástica autoironía se ha extendido ya magistralmente Michel Moner (en prensa).

[6] Por ejemplo, sin ir muy lejos, en 2005 la Asociación de Cervantistas dedicó el Coloquio de Jerusalén al tema de *Cervantes y las religiones*; las aportaciones de los destacados cervantistas que participaron se pueden leer en el volumen de este título editado por Fine y López Navia (2008).

[7] Casi un siglo después otro traductor francés, Louis Viardot, se acercaba más a la complicada formulación de la expresión original, trasladando la idea de juego, quizá implícitamente de cartas, evocada por el "ganar por la mano": «Je ne suis plus en âge de jouer avec l'autre vie, car à me donner cinquante-cinq ans, j'en gagnerais neuf et quelque chose» (Cervantes 1838: 12), pero perdiendo en cambio el juego de palabras de la mano.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

nes, como la del Padre presentado Fray Juan Bautista Capataz, en julio de tal año van fechadas. Démoslo por bueno[8].

Por otra parte, en diversas ediciones, de la de Schevill y Bonilla a la de Sieber, he visto anotada la expresión "ganar por la mano" –que en efecto a alguno podría resultar oscura– como adelantarse a los demás, aunque no siempre –más bien casi nunca– se especifique que es expresión propia de los juegos de cartas, pues en tal contexto es donde quien "es mano" (o sea, es, según el Diccionario de la Academia, *s.v.* 'mano', «en el juego, el primero en orden de los que juegan») gana en condición de igualdad justamente por tal primacía; pero lo que no he conseguido nunca encontrar es una descripción del juego de cartas al que Cervantes sin duda se refiere con la expresión "el cincuenta y cinco". Ruego a los lectores que si alguno sabe en qué consiste el juego del 55 me lo explique, de nuevo por pura curiosidad malsana, no científica, porque a fin de cuentas el asunto es irrelevante.

Al hablar de la mano, en cambio, sí está claro que Cervantes se sirve de esta perífrasis tahuresca para aludir en primer lugar al hecho obvio de que su manquedad empeora los ya de por sí perniciosos efectos de su edad avanzada[9]; pero en el sentido que posee la frase idiomática de "adelantarse a los demás" (que es el que da Covarrubias, según los diversos editores de las *Novelas ejemplares*, y el que sigue dando el Diccionario de la Academia, *ivi*, «Ganar a alguien por la mano: Anticipársele en hacer o lograr algo») preludia también otra de las dos cuestiones en las que se ha centrado el razonamiento del autor, el segundo motivo de la ejemplaridad de las novelas, que no por casualidad Cervantes asevera orgullosamente justo después: «que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa» (f. VIII*v*).

¿Cuáles eran esas "muchas novelas" que en lengua castellana andaban impresas hacia 1612? Pues, sin contar *La Zuca del Doni en español*, traducida quizá por Alfonso de Ulloa y publicada en Venecia por Marcolini en 1551[10], de cuya circulación española podemos tener dudas (González 2011a: 519 n. 7; el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español registra solo tres ejemplares), desde que en 1578 el impresor Ioan Soler y el librero Pedro Ibarra publican en Zara-

[8] La cuestión de la edad de Cervantes así como las abundantísimas suposiciones sobre su identidad y su lugar de nacimiento que especulan sobre este particular y este dato *non datur* del Prólogo de las *ejemplares* son cosa complicada y la diatriba tiene varios siglos de duración; no es cuestión en la que pueda entrar aquí.

[9] En realidad es más que posible que sea solo por crear la ocasión de usar este doble sentido de "ganar por la mano" por lo que el autor formula, en sede tan poco apropiada, este juego de palabras en el que compara la vida con una partida de cartas, porque en ambas *gana* quien tiene más años o puntos: todo el prólogo es un entretejido de ironías y dobles sentidos más o menos encubiertos.

[10] En preparación, en el seno de las actividades del grupo de investigación *Novellieri Italiani in Europa*, una edición de esta obra a cargo de Daniela Capra.

ISSN: 1594-378X

goza la traducción española hecha por Francisco Truchado, vecino de Baeza[11], de la primera parte de *Le piacevoli notti* di Gioan Francesco Straparola, y en los treinta y cuatro años siguientes, en España aparecen, como ha reseñado recientemente el ya citado David González Ramírez (2011), al menos quince volúmenes de *novelle* italianas traducidas al español, más una traducción (de Andrea Pescioni, vecino de Sevilla) del volumen misceláneo de los franceses Bouistau, Belleforest y Tesserant titulada *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaescidos en el mundo*, de la que hubo dos ediciones, en Medina del Campo, (Francisco del Canto, a costa de Benito Boyer, 1586) y en Madrid, (Luis Sánchez con Bautista López, 1603)[12]; diecisiete volúmenes que en realidad corresponden a cinco obras originales, concretamente: además de la francesa que acabo de citar, del ya mencionado Straparola, cuatro ediciones del *Honesto y agradable entretenimiento* (Zaragoza 1578; Bilbao 1580; Granada 1583; y Pamplona 1612), cuatro de la *Segunda parte del honesto...* (Baeza, 1581;1582; y 1583; Pamplona, 1612) y una de ambas partes juntas (Madrid, 1598)[13]; de *L'hore di recreatione* del patrizio florentino Lodovico Guicciardini se hacen dos ediciones que ofrecen además dos traducciones distintas al español, la de Vicente de Millis (Bilbao, 1586), titulada *Horas de recreación* y la de Jerónimo Mondragón (Zaragoza, 1588) que para separarse de la anterior, que conoce aunque no lo reconoce, se llama *Primera parte de los ratos de recreación*[14]; de Giovanbattista Giraldi Cinthio se vierte en Toledo, en 1590 de la mano de Luis Gaytán de Vozmediano y por los tipos de Pedro Rodríguez, la *Primera parte de las cien novelas*[15]–que traduce los *Ecatommiti*[16]–; y en fin de Matteo Bandello se publica al menos en cuatro ocasiones distintas la traducción parcial hecha a partir del primer volumen francés por Vicente de Millis de las *Historias trágicas exemplares* (Salamanca 1589[1] y

[11] David González Ramírez, aunque en el artículo publicado en *Arbor* (2011) afirmaba que la primera fue la de Bilbao, Juan Ruelle, 1580, en otro artículo publicado el mismo año (2011a) da cuenta de esta edición de la primera parte de Straparola, de la que un ejemplar que se puede consultar on line, en Google Boooks, se encuentra en la Kaiserliche Koenigliche Hofbibliothek Wien, hoy Österreich Nationalbibliothek (sig. 38.w.32). Véase también Coppola (2012) y Marcello (2012 y 2013) para distintas facetas de la traducción de Truchado y Scamuzzi (en prensa) para otros datos sobre los negocios editoriales en torno a la publicación de *novellieri* en España en general y sobre Truchado en particular.

[12] Hay edición moderna, al cuidado de Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir* 17 – Textos (2013), pp. 125-448, (20 diciembre 2013)

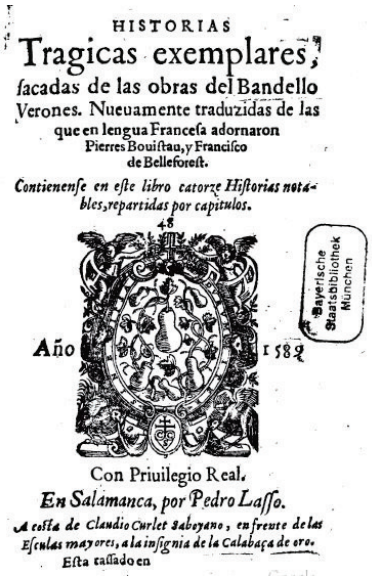
[13] Esta obra la ha editado como parte de su tesis doctoral en La Sapienza, bajo la dirección de Norbert Von Prellwitz, Marco Federici, que sin embargo no conocía la edición de Zaragoza, Joan Soler y Pedro Ibarra, 1578 (hoy en Google Books [20 diciembre 2013]). Es una muy buena edición que con un interesante estudio preliminar se puede consultar on line (20 diciembre 2013)

[14] De esta obra están preparando la edición Iole Scamuzzi y Maria Consolata Pangallo, siempre como parte del proyecto de investigación del citado grupo *Novellieri Italiani in Europa* de la Universidad de Turín.

[15] Se ocupó de Cinthio en España Aldomá García (1996 y 1997) en su tesis doctoral bajo la dirección de José Manuel Blecua Perdices. Más recientemente A. Madroñal ha dirigido la tesis de máster de B. Pollifrone (2010), edición parcial de la traducción de Gaytán de Vozmediano. Los profesores Ruffinatto y Martín Morán están preparando una nueva edición de este texto siempre en el seno de la investigación del grupo *Novellieri Italiani in Europa* de Turín.

[16] De los que recientemente ha salido a la luz la nueva monumental edición de Susanna Villari (Giraldi 2013) después de más de ciento cincuenta años.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X


HISTORIAS
Tragicas exemplares,
facadas de las obras del Bandello
Verones. Nueuamente traduzidas de las
que en lengua Francesa adornaron
Pierres Boaistau, y Francisco
de Belleforest.
Contienense en este libro catorze Historias notables, repartidas por capitulos.
48
Año 1589
Bayerische Staatsbibliothek München
Con Priuilegio Real.
En Salamanca, por Pedro Lasso.
A costa de Claudio Curlet Saboyano, en frente de las Esculas mayores, a la insignia de la Calabaça de oro.
Esta tassado en

[2], Madrid 1596 y Valladolid 1603)[17]. A todas ellas no podemos, en cualquier caso no sumar *Las .C. nouelas de Juan Bocacio*, título, como dice Juan Carlos Conde (2001: 357), por el que frecuentemente fue designado el *Decameron* en España.

Por otra parte, empero, volviendo a los aspectos biográficos que tanto me gustan, si de algo no había carecido Cervantes, en sus andanzas italianas desde finales de 1569 a 1575, como parece obvio, había sido de ocasiones de conocer de primera mano, sin recurrir a traducciones, los autores italianos citados. Todas las obras de estos circulaban en Italia y algunas de ellas, como *Gli Ecatommiti* (1565), *L'hore di recreatione* (1568, aunque la edición pirata promovida por Sansovino con el titulo de *Detti et fatti piacevoli et gravi di diversi principi, filosofi, et cortigiani raccolti dal Guicciardini et ridotti a moralità* es ya del 1565) o la *Quarta parte* – póstuma - *delle novelle* di Matteo Bandello (1573) constituían novedades editoriales o poco menos en los años en los que nuestro futuro escritor fatigaba, junto a sus compañeros de armas de los tercios españoles, las rutas de Italia (Ruffinatto 2013: 110).

Pero a Cervantes en este momento no le interesa sólo continuar con la experimentación literaria que ha caracterizado su producción narrativa hasta la fecha. (Y en cuanto a este tema diré solo entre paréntesis, por no decir obviedades sobre el *Quijote*, que también la *Galatea*, con sus cuatro historias intercaladas ha acercado el género pastoril a la colección de *novelle* a la italiana, con marco y todo[18]). Lo que está haciendo, en la onda larga del éxito –cuatro ediciones en un año– de su extraño libro (su "rara invención") de 1605, es intentar (y por primera

[17] Pero con pie de imprenta de Salamanca, Pedro Laso, 1589, existen en realidad, como indico, dos tiradas distintas. La primera es la que costea Juan de Millis de la traducción de Vicente de Millis, que ha censado escrupulosamente González en su excelente artículo (2011); la segunda, que es probablemente una tirada pirata de la que es difícil establecer los verdaderos particulares de imprenta (ciudad, impresor y año) es idéntica a la anterior, pero se debe a una operación comercial del librero salmantino Claudio Curlet (que también costearía la sucesiva impresión madrileña de Pedro Madrigal en 1596), quien se limita (manteniendo intacto el resto del libro, incluido el privilegio real por diez años a favor de Millis) a poner su nombre en lugar del de Juan de Millis (en la portada) y del de Vicente de Millis (al pie del prólogo y de la dedicatoria) y a cambiar el nombre del destinatario de la dedicatoria que pasa de ser el Don Martín de Ydiáquez en la edición costeada por Millis a ser «Don Christobal de Guardiola, señor de las Villas de La Guardia y Romeral, hijo del Licenciado Juan Christobal de Guardiola, del Consejo de Camara del Rey Nuestro Señor». Un ejemplar de esta edición, perteneciente a la Biblioteca Pública de Munich (cuya portada reproduzco aquí), se puede ver en Google Libros. La calidad de la fotografía –y probablemente también la de la impresión original– parece muy superior a la del ejemplar de la primera edición, la costeada por Millis, de la que posee un ejemplar la Biblioteca de la Universidad de Valencia, consultable aquí. Actualmente preparo una edición de este volumen, siempre en el marco de las actividades del proyecto *Novellieri in Europa* de Turín.

[18] Véase en este mismo volumen la excepcional contribución de Juan Ramón Muñoz Sánchez, 2013: 222.

ISSN: 1594-378X

vez conseguirlo) adelantarse a todos los autores de su época, incluído sobre todos Lope, o al menos afirmar que lo ha hecho, al convertirse en España en pionero de una nueva boga literaria, al ponerse en cabeza de la "moda" editorial del momento escribiendo un nuevo libro de *novelle* al gusto español que se aproveche de las bien demostradas preferencias del público por un género narrativo hasta ese entonces en manos de italianos –y ocasionalmente de franceses– con pocas excepciones españolas (Timoneda *et alii,* véase la nota 1) por él displicentemente ignoradas; en pocas palabras: por fin, Cervantes después de llegar tarde a la fiesta de la novela pastoril y de perder del todo el tren del teatro, "gana por la mano" en la dura contienda por la supervivencia en la república de las letras y lo hace con la novela[19]. En primer lugar con esa *novella* hipertrófica que es el *Quijote*, pero sobre todo, de manera contundente y definitiva, con las *Novelas ejemplares* –como reconocerá en 1621, a regañadientes, el mismo Lope, sin por eso desdeñar la ocasión de insistir, no tan entre líneas, en la falta de cultura de Cervantes[20]– con cuya publicación, de tanto éxito que goza de tres ediciones en dos años, dejan de aparecer colecciones novelísticas foráneas y empiezan en cambio a editarse, casi, diríamos, como setas, los émulos patrios, declarados o tácitos, del alcalaíno.

Por otra parte, empero, y volviendo a los italianos que abrieron el camino a la novela corta española del siglo XVII y a su autoproclamado precursor, Cervantes, a la luz de las ediciones enumeradas antes, se ve cómo son Bandello y Straparola, sobre todo este, los dos *novellieri* de mayor éxito en España, pese a la muy diversa calidad y naturaleza de sus historias, seguidos de lejos por Guicciardini y Giraldi de los que solo se hace una edición en los treinta y cuatro años precedentes a la publicación del "golpe de mano" de Cervantes. Pero no tenemos por qué fiarnos solo de nuestras investigaciones bibliográficas, porque pocas líneas antes de referirse como hemos visto a esas muchas novelas traducidas que corren por tierra ibérica, Cervantes nos ha dado ya, con uno de sus característicos juegos de alusión, en este caso bien conocido (Federici 2010: 74; González 2011: 1.223 por citar solo dos recientes), la indicación exacta de todos estos volúmenes a los que su trabajo fundacional de novelista mira como Norte –al menos como Norte comercial–:

> Y así te digo otra vez, lector amable, que de estas ***Novelas*** [*Boccaccio y Cinzio*] que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria [...] Heles dado nombre de ***exemplares*** [*lo que se puede asociar como hace ya mucho indicó M. S. Arredondo*

[19] La cuestión es también –y de manera fundamental– económica y crematística (Montero 2006; Scamuzzi en prensa).

[20] Me refiero, como es obvio y bien sabido, al preámbulo a *Las fortunas de Diana* –que por cierto no se separa mucho como *dispositio* del modelo bandelliano–, donde Lope se deja decir: «También hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Bandello; pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (Vega 1621: 59r; modernizo). Se puede entender que tras la primaria falsa modestia (hombres científicos, no como yo) hay una pulla contra Cervantes (hombres científicos, no como Cervantes).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> *(1989), con Bandello*], y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; [...] 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**, [*por el* Honesto y agradable entretenimiento *de Straparola*] 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 recreacion**, [*como las de Guicciardini*] donde el afligido espíritu descanse.

Y si de los cinco títulos españoles de Boccaccio, Cinzio, Straparola, Guicciardini y Bandello se hace eco en el prólogo, es de las *Historias trágicas* ***ejemplares*** del último mencionado de donde Cervantes toma el adjetivo clave del título de sus novelas, como si indicase una relación privilegiada o un seguimiento particular de esta poco más que muestra de traducción de la correctiva traducción francesa[21] de la copiosísima *raccolta* del fraile dominico de Castelnuovo Scrivia. Lo que sigue siendo interesante –y paradójicamente cervantino o cervantinamente paradójico– en todo esto, a mi humilde parecer, es que Cervantes, que seguramente podía jactarse de haber leído las obras a cuyo genero se adscribe su nueva obra –las colecciones de *novelle* aludidas– en lengua original y quizá aun antes de que las respectivas traducciones llegaran a manos de sus compatriotas, una vez más prefiere renunciar a cualquier ostentación de conocimiento y se limita a dar a entender con alusiones quizá perceptibles no para tantos unos puntos de referencia más importantes para el lector español que para él mismo. Solo el deseo de indicar a las claras a sus lectores la inscripción genérica de su nueva obra justifica adecuadamente este juego de alusiones cervantino, sobre todo si tenemos en cuenta que el soldado de Italia bien habría podido conocer en lengua original otras colecciones de *novelle* a las que sin embargo no hace referencia: simplemente porque no habiendo sido traducidas al español no podían entrar en juego a la hora de definir el horizonte de expectativas del lector español.

Ahora bien, a la hora de considerar las relaciones de las *ejemplares* con sus antecedentes italianos, al menos dos de ellos podemos relegarlos de inmediato a un segundo plano: *L'hore di recreatione* de Guicciardini es una colección de facecias y anécdotas brevísimas, como bien describe el título de la edición de 1565 apenas

[21] Los traductores franceses fueron más bien adaptadores de las novelas del italiano, por considerarlas muy mal escritas, como declaraba Boistau en su «Advertissement au lecteur»: «Te priant au reste, ne trouver mauvais, si je ne me suis assujetty au style de Bandel: car la phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tanta mal liez, et ses sentences tant maigres, que j'ai eu plus cher la refondre tout de neuf, et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'ayant seulement prins de luy, que le sujet de l'histoire, comme tu pourras aisement decouvrir, si tu es curieux de conferer mon style avec le sien.» (Bandello 1570: 4*v*; Cito por el ejemplar reproducido en Gallica, Bibliotèque Numérique de la B. National de France). De todos modos tampoco en Italia había faltado quien criticase el estilo del dominico, de lo que él se defiende con gracejo, como más delante se verá.

ISSN: 1594-378X

citado: «dichos y hechos divertidos y graves de varios príncipes, filósofos y cortesanos...»: poco más que un libro de agudezas, género que por más que no careciese de representantes y público en España, no interesaba a Cervantes, quizá por su escaso potencial diegético; mientras que *Le piacevoli notti* de Straparola, además de que corresponde al modelo boccacciano de narraciones enmarcadas por una situación en la que se suceden los narradores, modelo del que Cervantes se aleja, recogen abundante material folclórico y fantástico con el que se compone unos relatos más cercanos a los cuentos populares y de hadas (por ejemplo, la primera versión literaria del «Gato con botas») que a nuestras novelas ejemplares. Debo decir, sin embargo que es posible que el *Honesto y agradable entretenimiento*, o mejor su versión original, haya sido también una fuente de inspiración para Cervantes, como ha señalado M. Federici (2010) por lo que se refiere al robo del asno de Sancho y que en tal dimensión lo considera Darnis (2013: 12) al afirmar: «En este sentido, podemos decir que, si bien se inspiró en varios novellieri, fue el taller de escritura de Straparola, también nutrido por las consejas viejas, lo que imitó Cervantes para producir un género autóctono».

Los *Ecatommiti* de Giovan Battista Giraldi "Cinthio", «antídoto contra el profano *Decameron*» (Righetti *apud* Aldomà1996: 16), bien podían ofrecer a su vez a Cervantes un ejemplo adecuado para los que podemos intuir que fuesen sus propósitos sobre el novelar en lengua española. De hecho, como es bien sabido y ha estudiado Aldo Ruffinatto (2012 y 2013) con la maestría que le es habitual, si en toda la narrativa cervantina se puede apreciar un acuerdo general con algunos –o con bastantes– de los principios teóricos que el de Ferrara expuso en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1544), en la elaboración del *Persiles* Cervantes no desdeñó servirse de la trama de la novella VI de la deca VI para confeccionar su historia de Ortel Banedre que ocupa una buena parte del capítulo VI del tercer libro de la *historia septentrional*. Sin embargo, hay que decir que en el prólogo de las *Novelas* la alusión a la traducción española de Cinthio es la menos notoria, aunque como apuntaba más arriba, podría simplemente deberse a lo anodino del título, *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio*, fácil de confundir, además –en lo que probablemente no sea más que una fortuita coincidencia, justificada en el caso del autor más moderno por la adaptación del título griego al español– con el de la traducción del *Decameron*, traducción que, como ya he dicho antes, circuló en España como *Las cien novelas de Juan Bocacio*. Como también he dicho ya, es probable que la palabra "novelas", en combinación con las citas parciales y encubiertas de los otros títulos de las traducciones de autores italianos, sea un guiño más para el lector advertido, que reconoce la indicación de las dos colecciones que llevan tal palabra en el título, la de Giraldi y la de Boccaccio, pero también es necesario recordar que las alusiones a este último autor eran poco recomendables, por más que fueran indisolublemente unidas a la de su antídoto. De hecho era en no pequeña medida el *Decameron* de Boccaccio y su mala fama de libro licencioso, extendida en general a la *novella* italiana, lo que hizo que tanto los traductores de los otros *novellieri* como el mismo Cervantes debiesen prodigarse en sus prólogos en advertencias de cuán honestas y aseadas eran las novelas que

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

salían de sus plumas, afirmando implícitamente la propia distancia del prototipo del género narrativo en el que sin embargo se adscribían.

Las declaraciones de Cervantes que he transcrito un poco más arriba sobre la honestidad de sus novelas, justamente llamadas "exemplares", cobran por tanto, valor a la luz de lo que era casi un lugar común, como se puede constatar al leer estas de Truchado, traductor de Straparola:

> No os maravilléis, amigo lector, si acaso hubiéredes leido otra vez en lengua toscana este agradable entretenimiento y ahora le halláredes en algunas partes (no del sentido) diferente, lo cual hice por la necesidad que en tales ocasiones se debe usar, pues bien sabéis la diferencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra ... porque mi voluntad y deseo fue acertar con la verdadera sentencia y que vos ... cogiésedes dellas sus morales y virtuosas flores.

O en la confesión de Vicente de Millis, que al traducir la versión francesa de Bandello declaraba haber procedido «añadiendo o quitando cosas superfluas y que en el español no son tan honestas como debieran, atento que la francesa tiene algunas solturas que acá no suenan bien. Hallarse han mudadas sentencias por este respeto», juicios en los que abunda el censor Juan de Olave, que a su vez dice haber intervenido todavía en «algunas maneras de hablar algo desenvueltas que en la lengua francesa, donde está más extendido, debe permitirse y en la nuestra no suenan bien; y así las he testado y enmendado otras». Y en la misma tecla insistía Luis Gaitán de Vozmediano al presentar su traducción de los *Ecatommiti*, la menos evidenciada por Cervantes en sus alusiones, afirmando cómo a su parecer los cuentos traducidos eran

> honestos [...] respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se usa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hacer lo que se ha hecho, que fue quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras, y aún toda una novela, que es la segunda de la primera Década, en cuyo lugar puse la del Maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino.

Ni creo que haga falta dudar –o subrayar– cuánto contribuiría esta aureola de libertinaje al éxito comercial ya constatado del género, éxito del que Cervantes pretendía también sacar tajada. Pero a fin de cuentas, también en este caso de los *Ecatommiti*, sin duda alguna entre todas las *raccolte* de novelas italianas la más acorde con las buenas costumbres y, lo que era más importante, con la doctrina

ISSN: 1594-378X

postridentina de la Iglesia[22], la traducción española recogía la estructura original del género, la estructura *a cornice* de la que Cervantes, a mi parecer –pese a los intentos de algunos críticos por encontrar un marco a las novelas ejemplares– se alejó voluntariamente[23].

No muy distinta de esta actitud de los españoles ante las deshonestidades, lascivias y aún obscenidades, como diría Amezúa, contenidas en la *novella* italiana era la posición declarada del dominico Matteo Bandello, por lo menos si estamos dispuestos a creer sus reiteradas afirmaciones al respecto (que sin embargo, bien es posible que se entregasen al papel solo por amor de hábito y con una buena dosis de ironía o de nuestra más castiza retranca) aunque distinto era el modo epistemológico de colocarse frente a tan problemáticos argumentos. El fraile lombardo, según el admirable estudio de Elisabetta Menetti (2005), situaba en el centro de sus preocupaciones la cuestión de la deshonestidad de alguna de sus historias, y así en la reconociblemente cervantina cuestión, que también interesaba al

[22] Sobre la influencia del concilio de Trento y de la Contrarreforma en la configuración del género narrativo breve español y en su insistencia en la honestidad, es fundamental el libro de Carmen Rabell (2003) aunque a mi juicio lo reducido de la muestra de novelas españolas analizada y un énfasis excesivo en la importancia del discurso jurídico como base retórica para la novelística hacen aconsejable considerar *cum grano salis* las conclusiones de tan excelente trabajo de investigación y de tan atinado análisis de los casos estudiados Algunos de sus puntos de partida son indiscutibles y establecen unas coordenadas bastante claras al respecto de la cuestión de la "honestidad": «Spanish novellas stand out for the constant sententious remarks of their narrators and their tendency to condemn the infractions of their characters. However, they narrate plots which have highly erotic content that could raise serious doubts about the sincerity of their rhetoric. […] The absence of explicit criticism of the Church and the sententious tone of the Spanish novella can be associated with the increasingly repressive atmosphere of the Counter-Reformation. Yet, another unsettling question remains: why the Boccaccian genre, associated with doubtful morality and anticlericalism, was put into practice in Spain after the Council of Trent, during the culture of control associated with the Counter-Reformation? The question regarding the increasingly rhetorical tendency of the Spanish novella leads to a hypothetical association with the repressive atmosphere of the Counter-Reformation, which in turn opens another question to be answered: what was the specific role of the Council of Trent in the Spanish reshaping of the Italian novella? Why did these love stories about secret marriages, adultery, rape, incest, and other private transgressions become so fashionable in the post-Tridentine Spanish practice of the Boccaccian genre? Is there any direct relationship between the marriage reforms introduced by the Council of Trent and the rhetoric of the Spanish novella with its tendency to revolve around the themes of marriage and sexual transgression?» (Rabell 2003: 1-2).

[23] No intento, ni sería yo quién para hacerlo, discutir las interesantes conclusiones de Moner y Ruta, por citar dos eruditos que recientemente han analizado brillante y cuidadosamente el texto encontrando en las correspondencias entre prólogo y "epílogo" es decir, la última parte del *Coloquio*, una forma de 'marco' que arroja nueva luz y proporciona claves de lectura para toda la obra. Pero a pesar de ello es indiscutible que Cervantes, aunque había jugado sobre tal esquema en el *Quijote*, (Muñoz 2013), no adoptó para sus novelas la fórmula del marco narrativo al estilo de Boccaccio, seguido por *Le piacevoli notti* (*Honesto y agradable entretenimiento*) y por los *Ecatommithi* (*Cien novelas de Giraldo*), pero del que se aleja decididamente Bandello, según la cual un grupo de personas se reúne para contar y escuchar relatos –ni tampoco otras más propias de la tradición sapiencial española–, sino que las presentó por sí solas, sin ningún tipo de introducción –más allá del prólogo– o de situación narrativa en función de *cornice*: las publicó, como subrayaba Tirso al hablar de las suyas, «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes» sin un «argumento que lo comprenda todo».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

dominico, del equilibrio entre real y maravilloso, «emerge con più urgenza il tema della moralità del racconto». En efecto, cuando se plantea la representación de la variedad de los comportamientos humanos, de los irreprensibles a los censurables, Bandello se da cuenta de que la presencia de numerosas representaciones de estos últimos, entendidos como "malos ejemplos", podría ser leída como un defecto de su obra, y responde (en la dedicatoria della novela undécima de la segunda parte a Emilio degli Emilii; Bandello 1993: 97) aduciendo estas sabrosísimas razones:

> Dicono poi che non sono oneste. In questo io son con loro, se sanamente intenderanno questa onestá. Io non nego che non ce ne siano alcune che non solamente non sono oneste, ma dico e senza dubio confesso che sono disonestissime, perciò che se io scrivo ch'una vergine compiaccia del suo corpo a l'amante, io non posso se non dire che il caso sia disonestissimo. Medesimamente se la moglie concede il suo corpo ad altri che al marito facendolo duca di Cornovaglia, chi presumerá dire che ella non sia disonesta?

Y aquí Bandello se desata en una casuística de ejemplos de deshonestidad que a mi juicio denota bien a las claras el placer que le produce demorarse en determinados argumentos –y que yo, implacable censor, no sé si ahorro a la vergüenza o sustraigo a la diversión de los lectores– para concluir con esta garbosa salida (*ivi*):

> in effetto io credo che non si trova nessuno di sana mente che non biasimi gli incesti, i ladronecci, i micidiali ed altri vizii. Confesso io adunque molte de le mie novelle contener di questi e simili enormi e vituperosi peccati, secondo che gli uomini e le donne gli commettono; ma non confesso giá che io meriti d'esser biasimato. Biasimar si deveno e mostrar col dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive.

Y tras esta distinción con la que dudo mucho que hubiera convencido al padre presentado Fray Juan Bautista o al mismo censor Juan de Olave, se defiende protestando –cervantinamente *avant la lettre*– su fidelidad a la historia, pero no a una historia "verdadera" en absoluto, sino a una historia contada ya por otros y de la que él no es más que un puntual y preciso transmisor: «Le novelle che da me scritte sono e che si scriveranno, sono e saranno scritte de la maniera che i narratori l'hanno raccontate» (*ivi*). Cuánto tiene que haber disfrutado Cervantes leyendo estas palabras. Como un narrador cervantino cualquiera, aunque en realidad en la erudita resonancia de argumentos boccaccianos, Bandello afirma que lo que importa es «no salirse un punto de la verdad de los hechos», y se pone a salvo, por lo que a honestidad se refiere, asegurando que su preocupación ha sido «averle scritte e volerne de l'altre scrivere piú modestamente che sia possibile, con parole oneste e non sporche né da far arrossire chi le sente o legge» (*ivi*). Difícil no ver aquí un paralelismo con las hiperbólicas citadas afirmaciones del prólogo de las *Novelas ejemplares*: «que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas

ISSN: 1594-378X

pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público».

Pero no se acaban aquí, ciertamente, los paralelismos entre el prólogo del padre de la novela española y las declaraciones de principios e intenciones que Bandello disemina en la peculiar forma de marco que adopta para su colección de narraciones cortas, es decir: en las dedicatorias e *incipit* de sus *novelle*. Como muestra, me contento con citar otro más que recoge y elabora, siempre al modo bandelliano, el aspecto de la eutrapelia (que Cervantes, como se recordará, traía a colación en su prólogo al afirmar: «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 recreacion, donde el afligido espíritu descanse. Para este efecto se plantan las alamedas, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardínes», fol. VIII*v*):

> Né si meravigli alcuno che io a uomo occupatissimo in publici negozii ed affari importantissimi di cosí ampio regno queste mie ciancie ardisca mandare, perciò che questo non faccio io perché voi, lasciando le faccende che tutto il dí per le mani avete, ne la lezione di questa novella debbiate logorare le buon'ore, ché avendo io cotale intenzione sarei bene sciocco e degno d'agra riprensione; ma mosso mi sono, sapendo la natura umana non devere né potere negoziare di continovo, e applicarsi a le contemplazioni de le scienze nobilissime, e star lungo tempo ne le speculazioni de le cose cosí naturali come celesti, senza talora pigliarsi alcuna remissione d'animo. […] Non è dunque disdicevole a qualunque sorte d'uomini rimetter talora l'animo da le cose gravi ed inchinarsi a' piacevoli giuochi per ricrearsi a dare aita e forza a la mente, a ciò che poi piú vivacemente possa sotto entrare al peso degli affari, chi piú e chi meno di cura e sollecitudine pieni, secondo le occorrenze. Adunque voi, signor mio, quando da le gravissime occupazioni fastidito bramarete un poco di ricreazione prendere, questa mia novella per via di diporto potrete leggere. (Bandello 1993: 389-390)

Por otra parte no faltan, tampoco fuera de prólogos y dedicatorias, ocasiones de diálogo intertextual que puedan servir para afianzar la hipótesis de un contacto directo de lectura de Cervantes con Bandello. Del mismo modo que se han señalado las ya citadas coincidencias con Straparola y Giraldi (Darnis 2013; Federici 2010; Ruffinatto 2012 y 2013) existen pasajes de la obra cervantina, más allá de los paratextuales hasta aquí indicados, que han sugerido a la crítica una comunicación intertextual entre las obras del autor complutense y las *novelle* del de Castelnuovo Scrivia. McGrady (1989), por ejemplo, ha propuesto bastante convincentemente que el episodio de Don Quijote y Maritornes (*Quijote* I, 16 « De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que el imaginaba ser castillo») encuentra inspiración en la *novella* XLVII de la segunda parte de Bandello (1993: 458-464), que narra el «piacevole e ridicolo inganno usato da una gentildonna ad

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

un suo amante che teneva alquanto de lo scemo», –engaño que no es otro que el de dar cita nocturna al pretendiente, fingiendo una ausencia del marido, para después hacerlo recibir por una criada horrorosamente vieja y fea, con particulares fisiológicos que recuerdan ciertamente no poco a Maritornes– y que a su vez deriva de *Decameron* VIII, 4[24], como es bien sabido y el mismo Bandello[25] señala, en la que se cuenta cómo «il notaio del vescovo di Fiesole, ama una donna vedova, non è amato da lei, e credendosi giacer con lei, giace con una sua fante, e i fratelli della donna vel fanno trovare al Vescovo».

Como hizo notar ya McGrady, Cervantes reelabora la materia de estas historias de la forma que mejor se adapta a sus necesidades narrativas, ya sea para convertir una *novella* en episodio del *Quijote*, ya para modificarla y reescribirla de acuerdo con sus criterios e intenciones. Así se puede ver también otra de estas cervantinas transformaciones en las relaciones que identifican la V *novella* de la I Parte de Bandello (1992: 51-65), («quanto scaltritamente Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso»), como uno de los ingredientes de que se nutre *El celoso extremeño* (Zimic 1996: 225 y ss[26]), relaciones que seguramente permiten ver claramente el modo cervantino de construir una sintaxis narrativa a partir de un lexicon formado por elementos, motivos, personajes, figuras, situaciones y secuencias de distinta proveniencia. Un fenómeno, por acabar estas páginas con otro ejemplo bandelliano, que se delinea aún más claramente en el uso que tan solo de una secuencia hace Cervantes en el principio de *La española inglesa*: me refiero a la del secuestro de una niña de buena familia durante el saqueo de una ciudad por tropas extranjeras, su exportación a otro país y sus sucesivas aventuras amorosas, que encontramos en la *novella* II, VI del fraile italiano (Bandello 1993: 37-41), donde se relata la historia de «Ligurina rubata al sacco di Genova» que «dopo lungo tempo è da' suoi conosciuta e messa in un monistero»; meridiana ilustración del arte cervantino de combinar, en este caso el *incipit* y el muy modificado final conventual del mencionado cuento de Bandello con la materia pseudohistórica de las aventuras en 1593 de una familia sefardí que en su huida hacia Amsterdam es capturada por navíos ingleses uno de cuyos nobles capitanes se prenda de la «rara hermosura de [la joven] y la solicitó con tan amante extremo que la reyna Isabel de

[24] Leo en la edición del *Decameron* preparada por Salviati e impresa en Florencia por Giunti, 1587[4], pp. 415 – 418, disponible en Google Books.

[25] «Avevano in casa una donna attempata che si chiamava Togna, la quale era di circa sessanta anni e lavava in cucina le scudelle ed altri vasi, e nodriva alquanti porci e le galline, e sempre era unta e bisunta, e putiva da ogni canto come fanno i solfarini. Aveva l'unghie che parevano quelle di Lanfusa madre di Ferraú, con tanto grasso e mal nette sotto che averebbe ingrassata una caldaia di cavoli. Era poi *guercia da un occhio*, con la tigna in capo, *e l'altro occhio di continovo gli colava* [compárese con Maritornes, "del un ojo tuerta e del otro no muy sana"] e sempre la bocca era bavosa, con un fiato puzzolente sovra modo, di maniera che *la Ciutaccia con cui giacque il proposto di Fiesole* era sette mila volte men brutta.» Bandello 1993: 462-463; subrayados míos.

[26] S. Zimic reúne una cantidad notable de información en la que no faltan otras fuentes posibles del núcleo narrativo de la novela cervantina. A menudo se aduce otra de las *novelle* de Bandello, la II, XXV como posible fuente de *El celoso*; pero sin descartar una influencia, pues el modo de trabajar de Cervantes y en general de las adaptaciones y apropiaciones del Siglo de oro, consiste en buena medida en mezclar motivos, secuencias y elementos narrativos de distintas proveniencias, los puntos de semejanza y coincidencia son mucho mayores con I, V.

ISSN: 1594-378X

Inglaterra, informada de su amor, ordenó que se la trajesen…» (García Gómez 1990: 621). En este caso la novela ejemplar se ha construido rellenando con materia aventurera reelaborada a partir de las relaciones de sucesos la parte intermedia entre un principio y un final tomados en préstamo de una *novella* del obispo de Agen.

No me parece el caso de extenderme en este razonamiento y soy perezoso para traer otros lugares, como diría Cervantes, que mejor lo certifiquen, pero estoy convencido de que la fina argucia con la que hemos visto que el fraile italiano maneja su erudición para llevar el agua a su molino, demostrando *en passant* que –por más que acepte las acusaciones de estilo descuidado[27] con tal de reafirmar, con pose ambigua que de nuevo preludia a Cervantes, la verosimilitud de sus argumentos– sabe muy bien lo que hace y por qué lo hace, muestra cómo hay detrás de su ingente labor una inteligente reflexión sobre el arte de narrar y una ironía que no pueden más que haber admirado a Cervantes y despertado su instinto de emulación. Sin llegar a afirmar, como se ha hecho, que aquellos «cuatro libritos dorados de letra francesa» por los que al parecer el comisario de abastos Cervantes pagó un dineral tuviesen que ser los de Bandello en la versión de Boistau y Belle Forest –que por otra parte, no habiendo ninguna constancia de que nuestro autor leyese el francés, habrían sido adquiridos por puro placer de bibliófilo– y sin ninguna pretensión de reconstruir la biblioteca que pudiera haber acumulado Cervantes ni tanto menos de establecer que en ella hubiese un ejemplar de las *Historias tragicas sacadas del Vandelo verones* (Kles 2012), no me parece arriesgado suponer que entre todos los *novellieri* que sin duda había leído en lengua original, el sedicente lombardo despertaba una particular simpatía, una especial sensación de afinidad de intenciones, en el autor de las *Novelas ejemplares*.

Por más que limitemos por ahora a los pocos casos evidentes aquí aportados el censo de instancias concretas testigo de una comunicación literaria entre Cervantes y Bandello –censo que seguramente podría arrojar un saldo mucho más nutrido–, en todo caso, me parece que, tanto, sobre todo, por planteamientos metadiscursivos como por el diálogo intertextual que con sus *Novelle* establece, Matteo Bandello –cuya trascendental contribución a la literatura europea del siglo XVII va apareciendo cada vez más clara– constituye para Cervantes, como para muchos de sus contemporáneos, un interlocutor intertextual privilegiado.

[27] Véanse, como anunciaba antes, las donosas razones con las que se defendía el *novelliere* de las acusaciones de carencia de estilo: «Dicono per la prima che non avendo io stile non mi deveva metter a far questa fatica. Io rispondo loro che dicono il vero che io non ho stile, e lo conosco pur troppo. E per questo non faccio profession di prosatore. Ché se solamente quelli devessero scrivere che hanno buon stile, io porto ferma openione che molto pochi scrittori averemmo. Ma al mio proposito dico che ogni istoria, ancor che scritta fosse ne la piú rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterá il suo lettore. E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole ma vere istorie» (Bandello 1993: 96-97)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALDOMÀ GARCÍA, Mireia. (1996) «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España» en I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, coords., *Studia Aurea: actas del III Congreso de la AISO*, III, Pamplona – Toulouse, Griso / Lemso, pp. 15 – 22, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_004.pdf (20 diciembre 2013)

––––– (1997) *La recepción de la* novella *en España: los* Hecatommithi *de Giraldi Cizio*, Tesi doctoral - Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Espanyola

ANÓNIMO (1998) *Traducción del Laberinto de amor de Juan Boccaccio*, ed. de Diego Romero Lucas, *Lemir* (Textos, 5) Universidad de Valencia, http://parnaseo.uv.es/Lemir/textos/Diego/INDEX.HTM

ANÓNIMO (1493/1989) *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. BNM I/1.194*, ed. de Francisco Gago Jover, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1550/1995) *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner.

ARREDONDO, María Soledad (1989) «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol» en F. Lafarga, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 217-227. http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-sobre-la-traduccin-en-el-siglo-de-oro-bandello-francoespaol-0/ (3 enero 2013)

BANDELLO, Matteo (1570) *XVIII histoires tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Françoise. Les six premieres, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretaigne. Le douze suivans, par Fanc. de Belle Forest, Comingeois*, Turín, Cesar Farine.

––––– (1992) *La prima parte delle novelle*, ed. de Delmo Maestri, Alessandria, Dell'Orso.

––––– (1993) *La seconda parte delle novelle*, ed. de Delmo Maestri, Alessandria, Dell'Orso.

––––– (1994) *La terza parte delle novelle*, ed. de Delmo Maestri, Alessandria, Dell'Orso.

––––– (1996) *La quarta parte delle novelle*, ed. de Delmo Maestri, Alessandria, Dell'Orso.

BEUSTERIEN, John (2009) «Did Cervantes Stutter?» *Cervantes* 29.1, pp. 209-220. http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics09/Beusterien1S09.pdf (20 diciembre 2013)

CANAVAGGIO, Jean (1987) *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.

ISSN: 1594-378X

CARRASCÓN, Guillermo (2002) «Modelos de comedia: Lope y Cervantes» *Artifara* 2, Monographica, http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista2/testi/lopedevega.asp (20 diciembre 2013)

CERVANTES, Miguel de (1613) *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12371401999012628532624/thm0000.htm.

----- (1744) *Nouvelles exemplaires*, trad. fr. de M. l'Abbé de S. Martin de Chaissonville, IV vol., Losana – Ginebra, Bousquet.

----- (1838) *Les nouvelles de M. de C.*, trad. et annotées par Louis Viardot, París, J.-J. Dubouchet.

CONDE, Juan Carlos (2001) «Un aspecto de la recepción del *Decameron* en España, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda» *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 351 - 371 http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/CFIT0101220351A/17505 (20 diciembre 2013)

COPPOLA, Leonardo (2012) «Traducción y *dispositio*. Truchado y *Le piacevoli notti*» *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 30, núm especial, 141-152, http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/41367/39511 (3 enero 2014).

DARNIS, Pierre (2013) «¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I) Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética», *Artifara* 13 bis, pp. 7 – 32, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/293/298 (20 diciembre 2013)

DÍAZ DÍAZ, Gonzalo (1998) *Hombres y documentos de la filosofía española*, 8 vol., Madrid, CSIC.

FEDERICI, Marco (2010) «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell'asino nella Sierra Morena», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 13, pp. 67 – 75.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1992) *Historia general y natural de las Indias*, ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas.

FINE, Ruth y Santiago LÓPEZ NAVIA (2008) *Cervantes y las religiones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel (1990) «Una historia sefardí como posible fuente de *La española inglesa*» en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas : Alcalá de Henares, del 6 al 9 de noviembre de 1989*, Barcelona, Anthropos, pp. 621-628.

GIRALDI "CINTHIO", Giovan Battista (2013) *Gli ecatommithi*, 3 vv., ed. de S. Villari, Roma, Salerno.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011) «En el origen de la novela corta en el Siglo de Oro: los *novellieri* en España» *Arbor* 187.752, pp. 1221-1243.

http://arbor.revistas.csic.es/index.php /arbor/article/view/1401/1410 (3 enero 2013)

––––– (2011a) «La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida» *Analecta Malacitana*, XXXIV.2, pp. 517-528.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas (1593/1968) *Galateo español*, ed. de Margherita Morreale, Madrid, CSIC.

KLES, Roberto (2012) «Cervantes y la aparición del Bandello francés, con una addenda lógica» en *Canzoniere,* 16/07/2012. http://robertokles.wordpress.com/2012/07/16/cervantes-y-la-aparicion-del-bandello-frances-con-una-addenda-logica/ (3 enero 2014)

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université.

MAESTRO, Jesús G. (2005) «Cervantes y la religión en *La Numancia*», *Cervantes* 25.2, pp. 5 – 29, http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf05/maestrof05.pdf (20 diciembre 2013)

MCGRADY, Donald (1987) «The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes», *Cervantes* 7.1, pp. 3-12. http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics87/mcgrady.htm (20 diciembre 2013)

MARCELLO, Elena (2012) «Sulla *diffusione* e traduzione delle novelle di G. F. Straparola in Spagna I – La novellaVI,1», en *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. Assumpta Camps *et alii*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 171-185.

––––– (2013) «Sobre la traducción española de *Le piacevoli notti* de G. F. Straparola. Antígrafo, configuración de la obra y autocensura en Francisco Truchado», *Revista Hispanista Escandinava* 2, pp. 48-65.

MENETTI, Elisabetta (2005) *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci.

MONER, Michel (en prensa) «La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes: malabarismos textuales e intencionalidad discursiva»

MONTERO REGUERA, José (2006) «El nacimiento de la novela corta en España (La perspectiva de los editores)» *Lectura y signo* 1, pp. 165-175,

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013) «A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*», *Artifara* 13 bis, pp. 207-251.

NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco (1597/1993) *Diálogo intitulado el capón* Víctor Infantes; Marcial Rubio Árquez, Madrid, Visor.

ISSN: 1594-378X

OCHOA, Eugenio (1870) *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, 2 vol., Madrid, Rivadeneyra.

POLLIFRONE, Barbara (2010) *Edición crítica de cinco novelas insertas en la traducción de las* Cien novelas *de Giraldi Cinthio*, Tesis de Máster dirigida por Abraham Madroñal, Instituto del Teatro de Madrid - Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PROFETI, Maria Grazia (2012) «Cervantes, Lope y el teatro áureo» *eHumanista / Cervantes* 1, pp. 552-567, http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/32%20profeti.pdf (20 diciembre 2013)

RABELL, Carmen (2003) *Rewriting the Italian* novella *in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Tamesis.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Banco de datos CORDE [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://corpus.rae.es/cordenet.html (julio-diciembre 2013).

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2013) «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara* 13 bis, pp. 33 – 58.

RUFFINATTO, Aldo (2012) «Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular», *Anales cervantinos* 44, pp. 11-36, http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/211/212 (20 diciembre 2013).

----- (2013) «Delito sin castigo: una historia de perdón entre Giraldi Cinthio y Cervantes» en I. Colon Calderon, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez de Ramos, eds., *Los viajes de Pampinea:* novella *y novela espanola en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp.109-122.

RUFO, Juan (1596/1972) *Las seiscientas apotegmas*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe.

RUTA, Maria Caterina (2012) «Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario» *eHumanista/Cervantes* 1, 41-56, http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/2%20mariacaterinaruta.pdf (20 diciembre 2013)

SCAMUZZI, Iole (en prensa) «Honesto y rentable entretenimiento: *restitutio* de una buena inversión en la cultura» presentado al XVIII Congreso de la AIH, Buenos Aires, julio de 2013.

TORQUEMADA, Antonio de (1553/1994) *Coloquios satíricos*, ed. de Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner.

VALDÉS, Juan de (ca.1535/1990) *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de (1621) *La Filomena*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=560 (3 enero 2014)

ZIMIC, Stanislav (1996) *Las* Novelas ejemplares *de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas