



CLÁSICOS
CASTALIA



NOVELAS
EJEMPLARES
III

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU

MIGUEL DE CERVANTES

NOVELAS
EJEMPLARES
III

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE





CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de



edhasa

Diputación, 262, 2^o1^a
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1982

Primera edición: febrero de 2022

Ilustración de la cubierta: *Jugadores de cartas*, Caravaggio,
c. 1595. Óleo sobre lienzo, Kimbell Art Museum, Fort
Worth (EE UU).

© de la edición: herederos de Juan Bautista Avalle-Arce

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2022

ISBN 978-84-9740-896-7

Depósito Legal B. 1757-2022

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN	7
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	35
EPÍLOGO	39
NOVELAS EJEMPLARES III	
La ilustre fregona	43
Las dos doncellas	121
La señora Cornelia	169
El casamiento engañoso	219
Coloquio de los perros	239
La tía fingida (Biblioteca Colombina)	323
La tía fingida (Ms. Porras)	347
Índice analítico de notas	371
El editor	389

INTRODUCCIÓN

I

La ilustre fregona nos brinda una nueva y brillante muestra de la respuesta cervantina al permanente reto que le ofrecía la novela picaresca, género que él no quiso ensayar nunca, al menos en su forma canónica, tal como la definió Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604). Ya hemos visto otro tipo de soslayo al género picaresco en *Rinconete y Cortadillo*, y en las páginas introductorias al volumen I de esta serie, donde se halla dicha novelita, han quedado algunas observaciones preliminares acerca de la conducta literaria cervantina ante un género intratable, al menos en la forma definida por Mateo Alemán.

Pero Cervantes no nos quiere dejar la menor duda de que él concibe *La ilustre fregona* como otro ensayo de emulación del género picaresco, de ahí la insólita mención, con que se abre nuestra novelita, al *Guzmán de Alfarache*: "Finalmente, él [Carriazo] salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache" (v. texto, notas 2 y 4). Y digo insólita porque Cervantes tiene buen cuidado en el resto de su obra de evitar toda mención a Mateo Alemán y su inmenso éxito novelístico. No es ocioso recordar, por ejemplo, que Mateo Alemán es autor que no se menciona en el *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614), donde se atropellan nombres de autores inferiores y semidesco-

nocidos. Para terminar de hacer resaltar la intención con que Cervantes cita por única vez al *Guzmán de Alfarache* en el prólogo de su novelita, quiero recordar, además, que Ginés de Pasamonte —otra solución cervantina al nuevo tipo literario del pícaro—, al anunciar que él también está escribiendo su autobiografía, proclama que su vida redundará en “mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (*Don Quijote*, I, xxii). Es muy significativo silenciar el *Guzmán de Alfarache*, de inmenso éxito en las primeras décadas del siglo XVII, y destacar el *Lazarillo de Tormes*, prohibido desde la época del *Catalogus librorum qui prohibentur* (Valladolid, 1559) del arzobispo don Fernando de Valdés. Para mí, la mención del *Guzmán de Alfarache* no bien se abre el mundo novelístico de *La ilustre fregona*, es la expresión de la explícita voluntad de hombrar esta novelita con las otras muestras del género picaresco.¹

En consecuencia, será provechoso bucear un poquitín en el mar de similitudes y oposiciones que se dan expresamente entre el mundo de *La ilustre fregona* y el de la picaresca. Como he dicho, Cervantes no nos quiere dejar muchas dudas al respecto, y a seguida de la mención del *Guzmán de Alfarache* se nos dice que “en fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto”. Efectivamente, Carriazo será un pícaro *sui generis*, según la concepción cervantina, y no según los cánones establecidos por Mateo Alemán. Por lo pronto, don Diego de Carriazo, nuestro *pícaro virtuoso*, es hijo de un caballero principal y rico de Burgos, que se dedica al vagabundeo picaresco por

¹ Así y todo, Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las “Novelas” de Cervantes*, I (Madrid, 1980), no la estudia entre las novelas picarescas (apartado “En torno a la picaresca”), sino, junto con *La gitanilla*, en el apartado dedicado a estudiar “La virtud entre ladrones y pícaros”. Lo mismo hace Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes’s “Novelas ejemplares”* (Baltimore, 1974), 86-108, pero por motivos de aproximación cronológica y no tanto de temática picaresca.

inclinación y no por ningún tipo de determinismo genealógico y sociológico. Vagabundeos sí los hay, como que Carriazo se desplazará desde Burgos hasta Zahara de los Atunes, en la provincia de Cádiz (v. nota 12 al texto), pero éstos son desplazamientos que ocurren en forma alusiva y no descriptiva. En realidad de verdad, *La ilustre fregona* es novela que desarrolla su empuje narrativo en un solo lugar: Toledo. Burgos y las almadras de Zahara son insinuaciones novelísticas sin el menor conato de desarrollo.

El pícaro de Mateo Alemán es el solitario por excelencia, ya que sus propias actividades le llevan a radiarse de la sociedad. Tajantemente se elimina así toda posibilidad de intriga amorosa. Y aquí entran dos otras novedades de excepción del mundo de *La ilustre fregona*. Porque Carriazo tiene un *alter ego*, Avendaño, a quien lo unen lazos de íntima amistad. Avendaño no llega a adquirir la talla novelística de un *pícaro virtuoso*, y esto no formaba parte de los planes cervantinos, pero Avendaño es otro joven noble burgalés que sale a recorrer mundo tentado por su amigo, aunque sus trotes no pasan de Toledo. Y eso porque allí, en la posada del Sevillano es flechado por el amor de Costanza. Y con esto se pone en marcha el tema del amor, que recorre toda la obra cervantina y que es categóricamente anti-picaresco.²

Por consiguiente, *La ilustre fregona* no puede ser considerada una novela picaresca en absoluto, pero sí debe ser considerada como una excelente formulación de la concepción cervantina de la picaresca. La forma autobiográfica queda eliminada sin la menor consideración, el tema del amor recibe amplio desarrollo, y el tema de la fortuna sustituye el del determinismo. Porque es por un acaso que al llegar a Toledo Carriazo y Avendaño oyen a dos arrieros hacerse lenguas de la hermosura de una

² Con mucha justicia destaca la importancia del amor en la obra cervantina el libro de Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir* (Lyon, 1980).

fregona de por allí cerca. Y ahora es la curiosidad la que impulsa a Avendaño a ir a contemplar esta belleza, con los resultados que se desarrollan a lo largo del resto de la novelita.³ En todo momento se puede observar que es un azar antipicaresco lo que estructura esta novela.

Porque al llegar a este punto conviene observar que una de las obsesiones creativas de la obra cervantina es darle verosimilitud a lo inverosímil, o bien, dentro de su terminología, crear un *caso de admiración*. Un joven aristócrata burgalés enamorado de una fregona toledana es de admirar, dentro de los cánones sociales de la época, pero mucho más lo será el observar a lo largo del desarrollo argumental que la fregona merece casarse con el aristócrata, a pesar de los más puntillosos cánones de la época. Y todo esto ocurre a base de una extraordinaria escena de anagnórisis, que anula toda frontera entre lo verosímil y lo inverosímil. Y a esto tiende el arte cervantino, que culminará con el *Persiles y Sigismunda*.⁴ Porque Costanza resulta ser nada menos que la hija de don Diego de Carriazo, el padre del *pícaro virtuoso*, y esto posibilita en óptimas condiciones sus bodas con Avendaño.

Pero a todo esto hay que cumplir con ciertos requisitos narrativos. La escena del enamoramiento de Avendaño, por lo pronto, tiene que estar desplazada, en el relato, de la escena de anagnórisis con toda la amplitud que permita el esquema novelístico, de lo contrario todo lo que habría sería un cuento y bien breve, por cierto. En consecuencia, una vez que se ha enamorado Avendaño, él ha

³ El mundo de *La ilustre fregona* es, por lo demás, un mundo de alegría y optimismo, sentimientos que se sancionan efectivamente en la picaresca, v. Carlos Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), 313-42.

⁴ Desde distintos puntos de vista se aproximan al mismo problema dos excelentes trabajos: Ana María Barrenechea, "*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina", *Filología*, VII (1961), 13-22, y Karl-Ludwig Selig, "The Metamorphosis of *La ilustre fregona*", *Filología y crítica hispánica (Homenaje al profesor F. Sánchez-Escribano)*, ed. A. Porqueras y C. Rojas (Madrid, 1969), 115-120.

cumplido sus funciones narrativas y como personaje es colocado entre bambalinas. El foco narrativo se tiene que desplazar y es natural que recaiga sobre su *alter ego*, Carriazo. Esto es, efectivamente, lo que ocurre en la segunda mitad de *La ilustre fregona*, porque el enamorado Avendaño genera poco interés novelístico. Como compensación argumental se crea toda una serie de incidentes alrededor de la figura de Carriazo que le convierten en el verdadero foco de la acción. Todo esto se inicia con la riña de Carriazo con el otro aguador toledano, cárcel, insinuaciones argumentales acerca del peligro de muerte a que está expuesto Carriazo, la compra del asno, la graciosa escena en que se juega y pierde todo el asno, menos la cola, y la lógica consecuencia argumental de que los niños de Toledo le persiguen grítándole la cuchufleta de "Daca la cola, Asturiano".

Avendaño es personaje que Cervantes no sintió la necesidad de caracterizar dado que su sola función narrativa es enamorarse de Costanza. Pero Carriazo, después de cumplir su función narrativa de tentar a Avendaño con las almadrabas de Zahara, y así sacarle de su aristocrático mundo burgalés, es un personaje que está de nones en el argumento. Así lo debió sentir Cervantes, ya que puso mucho más celo y cuidado en su caracterización, al punto que aquí no se trata de una duplicación de protagonistas, como en *Rinconete y Cortadillo*, sino en un desdoblamiento, en el cual, a medida que se apaga la personalidad de Avendaño, cobra más vida la de Carriazo. En tal medida que, de a momentos, Carriazo hace creíble la existencia de esa oposición conceptual que es un *pícaro virtuoso*.

La ilustre fregona del título de la novelita es el personaje con menos lustre, y una de las protagonistas femeninas en que Cervantes ha escatimado la caracterización. Da la impresión de que en esta ocasión Cervantes sintió que bastaba con hacer a Costanza el centro de toda la acción, para no tener que gastar mayor esfuerzo en singularizarla. Costanza es un simpático dechado de

algo que es difícil de precisar, justamente por lo borroso de su contorno.⁵

Pero lo atractivo del tema de este *caso de admiración* acicateó imitadores, al punto que abundan sus dramatizaciones. Comienzo con la comedia atribuida a Lope de Vega, *La ilustre fregona*, aunque poca seguridad hay de que sea suya. Esta comedia fue imitada por don Diego de Figueroa y Córdoba en la suya, *La hija del mesonero*. Y todo esto fue rematado en la comedia de don José de Cañizares, *La más ilustre fregona*.⁶

II

Las dos doncellas es un ensayo en la trasposición de materia novelística asociada tradicionalmente con un género novelístico a otro. Y todo esto dentro del típico desarrollo cervantino del binomio estructural. A lo que me refiero es al hecho de que *Las dos doncellas* es, en su esencia argumental, una serie limitada de *cuestiones de amor*, para lo cual Cervantes enfrenta a las dos protagonistas del título, Teodosia y Leocadia. Ambas han sido engañadas, de distinta manera y hasta cierto punto, por Marco Antonio Adorno, lo que provoca la primera *cuestión de amor*: ¿cuál de las dos sufre más? A esto se le agrega la segunda *cuestión de amor*: ¿cuál de las

⁵ Desde luego que no acierto a ver ni a la protagonista ni a la novela como "un díptico con *El celoso extremeño*", como quiere Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"* (Buenos Aires, 1943), 163.

⁶ La historia dramática de *La ilustre fregona* se puede reconstruir a base de estas obras: Emilio Cotarelo y Mori, "Dramáticos españoles del siglo xvii. Los hermanos Figueroa y Córdoba", *Boletín de la Real Academia Española*, VI (1919), 172-174; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1968), 480; E. Rugg, "Two Dramatic Versions of the *Ilustre Fregona* Theme", *Romance Notes*, 8 (1966-1967), 79-85. Para adaptaciones dramáticas modernas, en particular en zarzuelas, v. Agustín G. de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, II (Madrid, 1958), 323-324.

dos doncellas tiene mejores títulos a las bodas con Marco Antonio? Y claro está, el juez dirimidor de estas cuestiones de amor es el propio Marco Antonio, como ocurre al final de la novelita.⁷

Ahora bien, la *cuestión de amor* se asocia en la literatura española y a lo largo de casi todo el siglo XVI con la literatura pastoril, particularmente con la novela, como lo demuestran todas, sin excepción, y muy en particular la *Diana* de Jorge de Montemayor y la *Galatea* del propio Cervantes. Pero, claro está, los personajes de este género novelístico son pastores, en su inmensa mayoría, el ambiente bucólico (y utópico), y el amor de un repetido idealismo neoplatónico, que es el que estructura las cuestiones de amor. Mientras que en *Las dos doncellas* los protagonistas pertenecen todos a la aristocracia andaluza, con un tipo tan caracterizado y propio de su momento histórico como Marco Antonio Adorno, de familia de banqueros aristócratas genoveses injertos en andaluz (ver texto, nota 32). El ambiente está decidida y buscadamente localizado desde la primera frase: "Cinco leguas de la ciudad de Sevilla está un lugar que se llama Castilblanco." Y el amor no tiene el más lejano parecido con el idealismo neoplatónico, como que Marco Antonio goza a una de las doncellas y engaña a la otra. Pero queda siempre en pie el trasfondo de la *cuestión de amor*, lo que me lleva a afirmar que *Las dos doncellas* es un ensayo en la transferencia de la temática de un género novelístico a otro, fundamentalmente antagónico.

Aunque el cerrado positivismo de Agustín G. de Amezáa no está muy en boga hoy en día, quiero citar unas acertadas expresiones suyas: "Teodosia y Leocadia hu-

⁷ Para más amplia perspectiva sobre el tema, v. Jennifer Thompson, "The Structure of Cervantes' *Las dos doncellas*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), 144-150. La bibliografía sobre la *cuestión de amor* es bastante densa, y escojo: Pio Rajna, "Una questione d'amore", *Raccolta di studi critici in onore di Alessandro d'Ancona* (Florenca, 1901), 553-570; J. Lowe, "The *cuestión de amor* and the Structure of Cervantes' *Galatea*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), 98-108.

bieran podido trasmigrar sin violencia a las páginas idílicas de *La Galatea*, vestidas a lo cortesano; diríamos que son dos pastoras más del mundo bucólico y nemoroso que Cervantes pinta allí, el mismo que lleva él en el fondo de su corazón".⁸ Lo desacertado de este juicio es el enfoque, porque Amezúa ve las cosas "desde la acera de enfrente". Con lo que quiero decir que no se trata de una trasmigración de Teodosia y Leocadia al mundo de la *Galatea*, sino el hecho mucho más sintomático y de más profundo significado de que el mundo de la *Galatea* ha trasmigrado al cortesano, concreto e histórico de Teodosia y Leocadia. Es en este pequeño intrínquilis en que radica la absoluta novedad experimental de *Las dos doncellas*.

Claro está que si la novela de *Las dos doncellas* está montada sobre los acertijos de la *cuestión de amor*, todo esto presupone una estructura novelística deliberadamente repetitiva. Porque la *cuestión de amor* es un género fundamental y radicalmente paralelístico y repetitivo. Por ejemplo: ¿Quién de estos tres enamorados es el que sufre más? Y sigue la exposición de tres casos de amor de fisonomía muy parecida. O bien, ¿cuál de estas dos mujeres engañadas es la que sufre más? Y lo que sigue es la historia de Teodosia, con su séquito de circunstancias, y un poco después la de Leocadia, con su montaje circunstancial. Todo esto, creo yo, contribuye a explicar algo que Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla consideraron como debilidad estructural en nuestra novelita, y que yo considero una necesidad estructural impuesta por un presupuesto ideológico, el de la *cuestión de amor*: "En primer término, ha de repararse en que todo parece estar duplicado en el relato. Como si no bastase una doncella disfrazada de caballero, surge otra en traje de muchacho; si la una va en busca del novio que la abandonó, la otra sigue la misma demanda" (*NE*, III, 393).

Desde luego que el tema de la *mujer disfrazada de varón* es una muestra más de la trasmigración del mundo

⁸ Cervantes, creador de la novela corta española, II, 337.

pastoril al histórico y cortesano de *Las dos doncellas*. Porque hay que recordar que dicho tema hace su estreno en el mundo de las letras españolas con la *Diana* de Jorge de Montemayor, en el notorio episodio de don Félix y Felismena.⁹ Claro está que este engaño apariencial (Teodosia y Leocadia vestidas de varón) es producto de un engaño existencial (las dos doncellas burladas por Marco Antonio). Y así se desencadena una serie de decepciones y engaños que ha sido acertadamente analizada por Ruth S. El Saffar.

En esa cadena de engaños radica otra de las novedades experimentales de *Las dos doncellas*, porque esta novelita no es una simple trasposición de lo idílico pastoril a lo histórico cortesano. Dicha trasmigración está orientada por presupuestos ideológicos, tales como el fundamental de que el engaño es algo sustancialmente ajeno al mundo de naturaleza, bucólico y pastoril, mientras que es algo ínsito en el mundo cortesano. Y para perfilar mejor esta suerte de presupuestos mentales la novela tiene un comienzo nocturno e *in medias res*. *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia* son otras dos novelas que tienen comienzos nocturnos, y son, asimismo, dos novelas estructuradas sobre el engaño. Pero el comienzo *in medias res*, con Teodosia huyendo de su familia y en búsqueda de su engañador, es algo propio de *Las dos doncellas*. Es, por lo demás, algo totalmente ajeno a la técnica narrativa de la novela pastoril, como si Cervantes, al trasponer la *cuestión de amor* de lo pastoril a lo cortesano, buscara distanciarse en la medida de lo posible de la técnica narrativa asociada con dicho género.

Con este tipo de afirmación no pretendo asociarme a explicaciones como las de Luis Astrana Marín ("argumento de comedia sin complicaciones psicológicas") o de Julio Rodríguez-Luis ("estructura característicamente tea-

⁹ Al respecto, ver, por ejemplo, el libro de Carmen Bravo Villante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)* (Madrid, 1955).

tral").¹⁰ Porque la trasmigración de lo pastoril a lo cortesano no presupone la adopción de una técnica dramática. Yo veo, más bien, una aleación de lo pastoril con la novela de aventuras, o bizantina. Obsérvese que el comienzo *in medias res* es propio de ésta, que la mujer disfrazada de varón es tema que nace con la *Diana* de Montemayor, y que la escena culminante de *Las dos doncellas* es la degollina en Barcelona, cuando encuentran a Marco Antonio. Y ahora conviene recordar que análoga escena, en el mismo lugar, es la culminación de la búsqueda de Timbrio por Silerio en la *Galatea* del propio Cervantes (libro II). La peregrinación final de los protagonistas de *Las dos doncellas* nos vuelve a llevar a un ambiente análogo al de la novela de aventuras, específicamente al *Persiles* de Cervantes, donde los protagonistas peregrinan desde la isla Nevada a Roma. En consecuencia, y como remate, lo que yo veo en *Las dos doncellas* no es una combinación de novela y comedia, sino más bien una aleación de temática pastoril con técnica narrativa de novela de aventuras.

III

La señora Cornelia es la única de las *Novelas ejemplares* cuya acción transcurre íntegramente fuera de territorio español. Su acción tiene lugar en Italia, en Bolognia. Se podría pensar en *El amante liberal* como un caso análogo, pero su acción está íntimamente relacionada con Sicilia, y allí termina, y es bien sabido que Sicilia era un virreinato imperial. Otra singularidad que ofrece *La señora Cornelia* es que es la única de estas novelitas que tiene como protagonistas a dos vascos, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, aunque esto no es tan extraordinario, dada la vascofilia que se detecta en la

¹⁰ Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, V, 199; Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, I, 85.

obra de Cervantes.¹¹ Ésta se hace bien evidente aquí ante la simpatía con que están trazadas las siluetas de estos dos estudiantes éuskeras.

No tenemos comprobación documental de que durante sus años italianos Cervantes haya estado en Bolonia, y en todo caso esta novelita nos debe hacer sospechar que nunca estuvo allí. Porque la verdad es que Bolonia es sólo un nombre. En toda la obra no hay un solo rasgo caracterizador que señale un mínimo de familiaridad con dicha ciudad. Bien es cierto que la señora Cornelia y su hermano Lorenzo pertenecen a la famosa familia boloñesa de los Bentivoglio, pero esto no nos dice nada acerca de una posible estancia cervantina en Boloña. La necesidad de desarrollar la acción de la novela en Boloña (ciudad casi seguramente desconocida por Cervantes) es argumental, dado que los dos jóvenes vascos son estudiantes, y desde la famosa pragmática de Felipe II de 1559 la universidad de Boloña era la única universidad no española donde podían estudiar los súbditos españoles (v. texto, nota 5).

Como he observado en más de una ocasión, la pareja de protagonistas constituía casi una necesidad intelectual para Cervantes, y más de una de estas *Novelas ejemplares* lo ilustra ya desde el título, a partir de *Rinconete y Cortadillo* y terminando con el *Coloquio de los perros*. Esto, sin embargo, no implica en absoluto que un protagonista sea la duplicación del otro, y el caso de don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa es buen ejemplo. Dentro de un parecido fisonómico general, podemos decir que don Juan es más arrojado y don Antonio más contemplativo; en términos aun más generales podemos decir que don Juan inicia las acciones y don Antonio las remata. Todo esto queda bien captado desde el comienzo de la novela. Los estudiantes están en su posada, es de noche, y don Juan decide salir a darse un paseo, con

¹¹ V. Julián Apraiz, *Cervantes vascófilo, o sea vindicación de Cervantes respecto de su supuesto antivizcainismo*, 5.ª ed. (Vitoria, 1899).

todas las incertidumbres que la época guardaba para todas estas caminatas nocturnas. Y sigue la acción definitiva del otro protagonista: "Dijo don Antonio a don Juan que él se quería quedar a rezar ciertas devociones".¹²

Al tratar de singularizar *La señora Cornelia*, novelita tan simpática como inverosímil, no se debe olvidar que la acción está enfilada por el valor de un objeto-símbolo, que es el sombrero del duque de Ferrara. De noche y en la calle el duque de Ferrara es asaltado por una pandilla de espadachines con fines de asesinarlo. Al ruido de la pendencia acude don Juan de Gamboa, quien ayuda con éxito al duque. Pero en la refriega ambos han perdido sus sombreros, y don Juan coge el del duque, creyendo que es el suyo. En la oscuridad no se pueden ver las caras, y don Juan, con el sombrero del duque, vuelve a su posada, donde ya está la señora Cornelia, por otro distinto juego de azares. La identificación del sombrero por Cornelia es la que promueve la narración de toda su historia de amor. Esto, a su vez, lleva a don Juan, en compañía de Lorenzo Bentivoglio, a buscar al duque, quien identifica a su salvador a través del sombrero, que nuevamente se ha puesto don Juan, con lo que se evita el desafío de honor entre el duque y Lorenzo, y esto es parte principal para disponer el feliz desenlace. El sombrero del duque de Ferrara, símbolo en su opulencia de la altivez aristocrática, es el instrumento que posibilita su boda con Cornelia Bentivoglio.¹³

Poco antes de esto, y mientras don Antonio de Isunza todavía está en sus devociones, don Juan había sido lla-

¹² Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, 118-128, analiza finamente las matizaciones entre don Juan y don Antonio. Agustín G. de Amezcua, *Cervantes, creador de la novela corta*, II, 364-365, sospecha autobiografismo en la religiosidad de don Antonio: "¿No será aquí la religiosidad de Cervantes la que aflora de nuevo y brilla una vez más?"

¹³ Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, I, 94-95, también reconoce la importancia del sombrero, aunque estudia la cuestión desde otro prisma.

mado, en la calle, desde una puerta desconocida, y al acercarse a ella una mujer le preguntó: “¿Sois por ventura Fabio.” Y ésta es la reacción de este noble hidalgo español: “Don Juan, por sí o por no, respondió sí.” Y esto es una descomunal mentira, pero de estricta necesidad argumental, ya que si don Juan hubiese respondido *no* se hubiese acabado la novela en este mismo punto. Años después de muerto Cervantes, y con otros motivos, Lope de Vega escribió en una de sus *Novelas a Marcia Leonarda* (emulación *post mortem* de las *Novelas ejemplares*) unas palabras que vienen pintiparadas para apuntar a mi objetivo: “Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: ‘En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.’ Y ella responde: ‘¿En qué, Calisto?’ Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces ‘¿En qué, Calisto?’ que ni había libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante” (*Las fortunas de Diana*, publicada en *La Filomena*, Madrid, 1621).

En el ejemplo aducido por Lope de Vega se trata de una pregunta que desencadena el desastre. En el caso de *La señora Cornelia* se trata de una falsa respuesta elemental, porque como saben muy bien los galeotes del *Quijote*, “tantas letras tiene un *no* como un *sí*” (I, xxii). En lo que quiero insistir ahora es en que la respuesta falsa y mendaz está puesta en la boca de un hidalgo español, lo que, dadas las convenciones sociales y literarias de la época, constituye el colmo de la inverosimilitud. Aquí radica lo que yo considero la característica esencial de *La señora Cornelia*, en que esta novela constituye el acoso máximo de la verosimilitud, o, si se quiere, la más desalada carrera tras lo inverosímil. La teoría literaria de la época actuaba imantada por el ejemplo de Heliodoro y la novelística greco-bizantina, y, por consiguiente, daba amplia consideración a la peripecia, las falsas identidades, la anagnórisis, lo inverosímil, lo verosímil. Desde este punto de vista, *La señora Cornelia* es el consciente y triunfal intento de adaptar la técnica y los convencio-

nalismos de la novelística greco-bizantina para esbozar un aspecto de la sociedad hispano-italiana contemporánea. El virtuosismo del artista queda cabalmente demostrado al escoger como escenario de su nueva versión de la novelística greco-bizantina el lugar más inverosímil de todos, la ciudad universitaria de Boloña. El grandioso experimento que constituirá el *Persiles y Sigismunda*, con una temática más afín a Heliodoro, ya está a la vista, a lo menos a los ojos de la imaginación.¹⁴

IV

El casamiento engañoso es el prólogo novelístico del *Coloquio de los perros*, las dos últimas de las *Novelas ejemplares* que Cervantes publicó en 1613. Pero son dos novelas distintas, dos unidades perfectamente diferenciadas, y así las concibió Cervantes, porque en la dedicatoria de toda la obra al conde de Lemos habla de los “doce cuentos” que contiene. Pero esto no es negar cierta semejanza temática y de técnica narrativa. Por lo pronto, como ya notó Harry Sieber, *NE*, II; 31, “aunque son dos novelas distintas, comparten el mismo tema: engaño/desengaño”. En su conjunto, las dos obritas constituyen el más audaz experimento artístico contenido en las *Novelas ejemplares*.

Para confirmar mi aserto las analizaré por separado, con un mínimo de referencias mutuas. *El casamiento engañoso* se abre con el encuentro en Valladolid (donde Cervantes vivió los años de 1604-1605) de dos viejos amigos: el alférez Campuzano y el licenciado Peralta. Una mínima familiaridad con el ideario cervantino de inmediato nos debería hacer apuntar la imaginación hacia el recurrente tema de su obra de *las armas y las letras*,

¹⁴ La *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596) de Alonso López Pinciano da amplia consideración a todos los aspectos técnicos mencionados en el texto, pero, claro está, la obra del Pinciano es excepcional, como que constituye el único sistema literario completo de nuestra Edad de Oro.

tema que debe haber obsesionado al ex combatiente de Lepanto metamorfoseado (¡gracias a Dios!) en escritor. Pero si nuestra imaginación galopa en esa dirección, el chasco será más que regular. Porque este representante de las gloriosas armas, sale en esos mismos instantes del hospital de la Resurrección, donde ha estado largos días para curarse una abundante carga de bubas, vale decir, este militar es un sifilítico. Cómo ganó esa carga de bubas este famoso militar constituye el tema absorbente de *El casamiento engañoso*, y todo está narrado en primera persona por el propio alférez Campuzano, ante la amistosa insistencia del licenciado Peralta.

La historia del alférez Campuzano es una larga anécdota de infamia y de engaños. En la Posada de la Solana en Valladolid él ha conocido y entablado trato con doña Estefanía de Caicedo, y es engañado por las apariencias de bienestar económico que la dama exhibe. Esto le incita a engañar a doña Estefanía para posesionarse de todos sus bienes, cuantiosos y sólidos, en apariencia, y así poder descansar de sus estrecheces militares. Todo desemboca en casamiento, y el alférez se va a vivir a la bien plantada casa que cree ser de doña Estefanía. Pero a los pocos días se le agregan nuevos eslabones al engaño, y todo termina con el alférez abandonado por doña Estefanía, quien huye con su amante y las joyas de Campuzano, dejándole a él la rica carga de bubas que acaba de purgar al narrar su historia de falsedades. La moraleja de esta cadena de inmoralidades está puesta en boca del licenciado Peralta, el representante de las letras: "De esa manera, dijo el licenciado, entre vuesa merced y la señora doña Estefanía, pata es la traviesa" (v. *La ilustre fregona*, nota 70, para esta locución).¹⁵

Durante su forzada estancia en el hospital de la Resurrección, curándose de la sífilis, lo único positivo que

¹⁵ Sobre *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, binomio novelístico que ha generado abundante bibliografía, se debe consultar el manual de Ruth S. El Saffar, *Cervantes: "El casamiento engañoso" and "El coloquio de los perros"* (Londres, 1976). Todo esto se debe compulsar ahora a la vista del

le dejó doña Estefanía, el alférez Campuzano, una noche, oye hablar a dos perros guardianes, llamados Cipión y Berganza, y uno de ellos narra su vida al otro. Campuzano toma por escrito la sustancia del relato, y el cuaderno de sus notas se lo entrega al licenciado Peralta, para que éste lo lea y exprese su opinión. Después de diversas protestaciones de incredulidad, el licenciado se sienta y se echa a leer, mientras que el alférez se queda dormido. Y con esto queda cumplida la función prologal de *El casamiento engañoso* respecto al *Coloquio de los perros*.

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. Bien es cierto que la literatura celestinesca podía tener buenas dosis de los mismos elementos, pero esta literatura no se presentaba nunca en forma autobiográfica, sino siempre en forma dramática, como el modelo originador del género. Por consiguiente, y con *El casamiento engañoso*, nos hallamos ante una respuesta de extraordinaria novedad al género picaresco canónico. No se trata de una autobiografía escrita, sino oral, por lo pronto, y tampoco se trata de comenzar las cosas *a nativitate*, aunque, hasta cierto punto, se puede decir que Campuzano es un hombre renacido al salir del hospital de la Resurrección. La autobiografía se presenta en un diálogo y los dos dialogantes están hermanados por vieja amistad, y, además, por el tema de las armas y las letras. Pero el apicarado narrador de *El casamiento engañoso* no escribe su vida; la vida que Campuzano escribe es la de otro narrador apicarado y canino, la de Berganza en el *Coloquio de los perros*. Y desde este punto de vista podemos decir que las dos últimas *Novelas ejemplares* constituyen, no una réplica cervantina a la picaresca canónica, sino una super-picaresca en sí.¹⁶

hermoso libro de Alban K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of "El casamiento engañoso y El coloquio de los perros"* (Princeton, 1984).

¹⁶ Aunque desde un cuadrante ideológico bien apartado del

Conforme a sus funciones de prólogo o prefacio de otra novela, *El casamiento engañoso* es la más breve de todas las *Novelas ejemplares*. Por contrapartida, y como consecuencia natural de lo anterior, la novela introducida, el *Coloquio de los perros*, es la más larga y densa de toda la colección. Por lo demás, *El casamiento engañoso* es la novela de ejemplaridad más explícita de esta extraordinaria docena. El burlador burlado (o engañador engañado, tanto monta) es la nítida moralidad final, sin la menor posibilidad de error o duda. Es entonces, al llegar al final, que el lector puede apreciar en toda su intensidad la dolorosa befa inicial, que se mantiene silenciosa en el trasfondo de todo el relato autobiográfico. Porque en la escena que abre la novelita el alférez Campuzano, que pronto desplegará toda su gallardía y galanura a la conquista de una hermosa dama, es descrito como un soldado a quien su espada le servía de báculo por la flaqueza de sus piernas, todo refrendado por la amarillez de su rostro. *El alférez sijilitico* bien podría servir de subtítulo vejatorio e intencionado a esta novelita.

V

Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes. Tal es el largo título de la última de las *Novelas ejemplares*, que comúnmente abreviamos en *Coloquio de los perros*. Es, fuera de toda duda, el más audaz experimento novelístico de toda la serie, un triunfo total en todos los sectores y una pequeña obra maestra.

mío, Maurice Molho también se plantea y estudia *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* como trasposiciones cervantinas de la picaresca. Debe consultarse su larga introducción a la versión bilingüe de *El Casamiento y Coloquio de los perros. Le mariage trompeur et Colloque des chiens* (París, 1970), en la que muchas de sus agudas observaciones subrayan, más bien, lo extraliterario.

La primera y más extraordinaria característica de esta novela es su argumento que trata, precisamente, sin punto de más ni punto de menos, de lo que expresa su largo título. Se trata de un diálogo entre dos perros, Cipión y Berganza, en un espacio muy concreto (el hospital de la Resurrección, en Valladolid), y en un tiempo muy determinado (la España de Felipe III). El tema de la conversación son las reminiscencias autobiográficas de Berganza, interrumpidas periódicamente por los comentarios filosóficos y críticos de Cipión. O sea, que se trata de un relato que contiene su propio censor y crítico, así como el *Quijote* contiene su propia serie de lectores, críticos y censores. Sería un desatino suponer un lector dentro del diálogo, en consecuencia el lector del *Coloquio de los perros* está fuera del coloquio, como que lo es el licenciado Peralta, de *El casamiento engañoso*. Y en esa misma novelita está el autor del *Coloquio*, que lo es nada menos que el alférez Campuzano, que ha anotado minuciosamente toda la larga conversación que tuvieron los dos perros al pie de su cama. Desde esta atalaya se puede apreciar el *Coloquio de los perros* (y su novela-prefacio, *El casamiento engañoso*) como un mundo literario perfecto y autosuficiente. Todo el milagro de la creación literaria está contenido aquí: el autor, el texto, el lector y el crítico. Todos los elementos imprescindibles de la realidad literaria están contenidos aquí, sin faltar uno.

La realidad literaria del *Coloquio*, sin embargo, cae fuera de toda serie imaginable, ya que se trata de la conversación entre dos perros. La agudeza y profundidad de los comentarios intercambiados por los dos perros los define como dos cínicos filósofos, en toda la extensión de la palabra *cínicos*.¹⁷ Bien es cierto que la propia dia-

¹⁷ V. E. C. Riley, "Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), 189-200; además, v. A. Oliver, "La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*", *Anales cervantinos*, III (1953), 291-307.

léctica tradicional del diálogo queda subvertida por el hecho fundamental de que los dos filósofos que conversan son dos perros. El diálogo tradicional, desde Platón a Erasmo, tiene mucho cuidado en crear un telón de fondo realista contra el cual rebotan todas las fantasías de los dialogantes. Pero aquí se parte de la inverosimilitud de una conversación perruna, con lo cual la estructura racional y crítica del diálogo tradicional se viene estrechamente abajo.¹⁸

Lo más extraordinario respecto a esta novela-diálogo es que no tiene comienzo propio, lo que es un caso único en los anales literarios. Porque si se ponen las cosas en la perspectiva deseada por Cervantes el *Coloquio* es fruto del acto de lectura del licenciado Peralta, o como pone al final de *El casamiento engañoso*: "Recostóse el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título", y sigue el muy largo con que se inicia este apartado. Por consiguiente, *sensu stricto*, el *Coloquio* ha comenzado a finales de la anterior novela-prefacio. Por eso es que debo insistir en el hecho de que nos hallamos aquí, en el *Coloquio*, ante el maravilloso caso de una novela-diálogo acéfala.

Los triunfales experimentos estructurales del *Coloquio* arrecian, sin embargo, a medida que penetramos en su lectura. Queda dicho que el *Coloquio* nos ofrece, en sustancia, las reminiscencias autobiográficas de Berganza. Pues en determinado punto de su relato Berganza recuerda cómo llegó a la cordobesa villa de Montilla, famosa, en la ocasión, por una generación de brujas, las Camachas. Allí, en Montilla, conoció a otra bruja, la Cañizares, quien afirma reconocerle, aun en su forma canina, como el desaparecido hijo de una tercera bruja, la Montiel. En este momento de la narrativa se nos dice que el verdadero

¹⁸ V. Luis A. Murillo, "Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, IV (1959), 64-66. El propio Murillo, desarrolló algunas de estas ideas en "Cervantes' *Coloquio de los perros*, a Novel-Dialogue", *Modern Philology*, LVIII (1961), 174-185.

nombre de Berganza es Montiel (aparte de varios más, como se exhibe en su relato), lo que nos vuelve a apuntar en la dirección del problema de la polionomasia, que estudié someramente en el primer volumen, con referencia a más extensas calas en varias de mis obras. Ésta es la ocasión en que la vida de la Montiela se nos presenta en forma esquemática. Ahora bien, la historia de la Montiela se nos narra en función de la historia de su propia vida que cuenta Berganza, y ésta funciona sólo como un ingrediente, aunque el de mayor monta, del *Coloquio de los perros*, el cual, como se ha visto, es el producto de la lectura del licenciado Peralta, deuteragonista de *El casamiento engañoso*, que no es otra cosa que el relato autobiográfico del alférez Campuzano, enderezado a su viejo amigo el licenciado Peralta. Repasaré, a continuación, este maravilloso juego de cajas chinescas, desde otro punto de vista, con fines de claridad. Tenemos un cuento (el de la Montiela), que funciona dentro de otro cuento (el de la Cañizares), que funciona dentro de otro cuento (el de Berganza), que funciona dentro de otro cuento (el diálogo perruno), que funciona dentro de otro cuento (la lectura del licenciado Peralta), que funciona dentro de otro cuento (el engaño en que cae el sifilítico alférez Campuzano). Ésta es la maravilla de *los cuentos de cuentos*. Espero que se puedan visualizar así un poco mejor las distancias siderales que ha creado el arte cervantino entre *El casamiento engañoso* y el motivo folklórico del burlador burlado y, asimismo, entre el *Coloquio de los perros* y las fábulas esópicas de animales parlantes, que es lo que está en el remoto punto de partida de este magno complejo novelístico.

En repetidas ocasiones en estas introducciones he aludido al hecho de que el *Coloquio de los perros* es una novela picaresca, tal cual la entiende, aprecia y practica Cervantes. Hora es ya de observar el problema más de cerca. Dentro de la extrema audacia conceptual del *Coloquio*, esta novela constituye el experimento más extraordinario dentro de las revolucionarias aproximaciones cervantinas a la picaresca. Para comenzar por la diferencia

básica y obvia: los protagonistas del *Coloquio* ni siquiera son seres humanos, pícaros, en consecuencia, sino dos perros, que, en su caracterización, hacen acto efectivo de preterición de las fábulas esópicas, así como del diálogo tradicional. Pero al tratarse de *dos* perros, volvemos a la rigurosa necesidad intelectual de Cervantes de evitar la unicidad de punto de vista, y desdoblarla en dos protagonistas: *Rinconete* y *Cortadillo*, *Las dos doncellas*, *La ilustre fregona*.

La materia novelística, por lo demás, es picaresca pura. Un personaje de ínfima estofa narra su vida, en primera persona, se entiende, y lo que más se destaca es que este personaje sirve a muchos amos, once amos en el caso del *Coloquio*. Se podría decir que así como Jerónimo de Alcalá en su novela picaresca de gran éxito, con el título de *Alonso, mozo de muchos amos* (Madrid, 1624, 1626), trata de diversificar el paradigma establecido ya desde la época del *Lazarillo de Tormes*, el *Coloquio* bien se podría intitular *Berganza, el perro de muchos amos*. Desde luego que este tipo de enfoque echa abajo todo lo que se dice en el texto del *Coloquio* acerca de la fidelidad y lealtad de los perros. Los muchos amos de Berganza se dividen en dos grupos, los cinco que vienen antes del entreacto con las brujas de Montilla, y los que vienen después, hasta el final, en número difícil de precisar. El primer grupo es de miembros firmemente arraigados en el esquema social de entonces: un pastor, un mercader rico, un alguacil, el teniente de Asistente de Sevilla, un atambor. El segundo grupo consiste de personajes pertenecientes a los extrarradios de la sociedad: un gitano, un morisco, y locos como un poeta, un alquimista, un arbitrista y un matemático. La picaresca de Cervantes pasa revista a la sociedad española en la misma medida en que lo hace cualquier otro tipo de picaresca (es una nota definitorio del género), pero la intención crítica cervantina no apunta a los mismos blancos. Como botón de muestra baste citar el tema del loco, que es una suerte de “marca registrada” de Cervantes.