

La poesía, doncella y ciencia

Poética del fragmento en las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes

Autor:

Vitali, Noelia

Tutor:

Parodi, Alicia

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis para el grado de Doctor en Letras:

La poesía, doncella y ciencia: poética del fragmento en las
Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes.

Doctoranda: Noelia Nair Vitali
DNI: 27.333.064
Expediente de doctorado: 840.178/2007

Directora de Tesis: Dra. Alicia Parodi

Consejero: Dr. Juan Diego Vila

A Mónica Parra, mi mamá, por su mirada no serena, llena de amor, admiración y confianza, que me infundió la osadía necesaria para dedicarme a esto.

En recuerdo de su sentido del humor y de su curiosidad tan cervantinos, aunque ella no lo supiera.

A Rubén, Tuti, por todo lo recorrido, por no dejarme olvidar quién puedo llegar a ser.

A mi ahijada Cecilia, preciosa joya.

A mi sobrino ahijado Augusto, mi pascua.

Agradecimientos

A la Universidad de Buenos Aires, por haberme otorgado una beca de doctorado y, posteriormente, una de culminación que me permitieron dedicarme a esta investigación de manera exclusiva.

A Alicia Parodi, quien confió en mí sin reservas y no sólo me impulsó a inscribirme en el doctorado y a pedir una beca para realizarlo, sino que me brindó su aliento y su atenta guía permanentemente. Jamás olvidaré esas tardes de té en las que compartió conmigo de manera liberal (hasta el extremo de pródiga) toda su magistral sabiduría, su agudeza como lectora y su inestimable calidez.

A Juan Diego Vila, mi consejero de estudios, quien depositó en mí su confianza para que me formara y trabajara en su cátedra. Sus certeras palabras me orientaron e infundieron el vigor necesario para finalizar esta tesis.

A Melchora Romanos, directora del Instituto de Filología y Literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso”, quien además de ofrecerme la cordialidad de su trato en cada encuentro, tuvo la generosidad de poner a mi disposición, incluso, material de su biblioteca privada. En ella, hago llegar mi reconocimiento, también, a todos los miembros del Instituto.

Como ama las simetrías, en el párrafo del medio, en representación de la verdadera divisoria de aguas que significó en mi vida, va mi agradecimiento profundo a María Elena Fonsalido, mi maestra.

Han sido sustanciales para la realización de este trabajo la entrañable compañía y el permanente aliento de mis compañeras Julia D’Onofrio y Clea Gerber. Sin ellas jamás me hubiera atrevido, ni me hubiera puesto de pie.

Es imprescindible que recuerde también en este momento a mis colegas de la cátedra de Literatura Española II: Josefina Pagnota –quien fuera, además, mi ayudante cuando cursé esta materia por primera vez allá por el año 2000–; Florencia Calvo –con quien estoy descubriendo nuevos horizontes para mi vocación docente–; Ximena González –a quien agradezco particularmente los considerados gestos que me ayudaron a continuar en momentos muy aciagos–; Juan Manuel Cabado –querido amigo–; Eleonora Gonano y Mariano Saba –quienes me brindaron invaluable y desinteresados consejos, materiales y conocimientos. Un lugar especial le guardé a Celia Burgos, quien fuera nuestra alumna y ahora da clases como ayudante a nuestro lado. Representa para mí un gozo enorme presenciar su crecimiento. Es realmente un honor y una alegría compartir el trabajo con todos ellos.

Tampoco puedo dejar de mencionar aquí a mis compañeros de UBACyT de todas las épocas: Érica Janin, Gustavo Waitoller, Marisa García, Vanina Beviglia, Alejandra Koper, Silvana Arena, María Beatriz Durán, Daniela Furnier, Silvana Oyarzabal, Paula Salmoiraghi, Juan Cruz Lamuedra y Eugenia Medina. Con algunos de ellos he estrechado profundas amistades que exceden el ámbito académico. Con todos he compartido y alimentado el entusiasmo por la lectura de textos del Siglo de Oro.

Y, por último, los primeros. Agradezco a mi amiga, Cecilia Forlani, y a mi familia: Rubén, Dori, Juan Pablo, Mara, Augusto y mi papá, quien me ofreció la indeleble lección muda de levantarse cada día y salir, pese a todo, a conseguir el sustento.

“Este trabajo detectivesco tiene, por supuesto, sus peculiares emociones”

Ernest Gombrich, *Imágenes simbólicas*

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	8
1. Planteos iniciales y fundamentos de esta investigación.....	8
2. Las teorías poéticas en el Siglo de Oro: elementos y alcances de las preceptivas en la época.....	20
2.1. La <i>Philosophía antigua poética</i> de Alonso López Pinciano.....	29
2.2. El <i>Cisne de Apolo</i> de Luis Alfonso de Carvallo.....	31
2.3. Representaciones de la poesía en la <i>Philosophía antigua poética</i> y en el <i>Cisne de Apolo</i>	35
3. Las definiciones de poesía en la obra de Cervantes: de la teoría a la praxis.....	47
4. De cuerpos despedazados y picos tartamudos: ideas poéticas en el <i>Prólogo</i> de las <i>Novelas ejemplares</i>	53
4.1. “En blanco y sin figura...” La construcción del sentido a partir de la carencia.....	54
4.2. Verdades dichas por señas.....	58
4.3. De pepitorias y frutos.....	61
4.4. “Algún misterio tienen escondido...”.....	67
4.5. “No siempre se está en los templos...”.....	72
5. “Así de todas juntas como de cada una de por sí” o de la organización de esta tesis.....	75
II. LA POESÍA COMO DONCELLA.....	77
1. Los poemas de <i>La gitanilla</i> como programa estético.....	81
1.1. El romancillo de Santa Ana.....	83
1.2. El romance de la reina Margarita.....	91
1.3. El romance de la buenaventura	97
1.4. Los poemas del paje.....	104
1.5. El ensalmo de Preciosa.....	108

1.6. El canto amebeo y su respuesta.....	109
2. La doncella en el crisol: imaginería suntuaria y construcción femenina.....	113
2.1. “Como el oro tengo de ser...” La construcción de Leonisa en <i>El amante liberal</i>	116
2.1.1. Los retratos de Leonisa: de la corteza al meollo.....	117
2.1.2. Peregrinación exterior y alquimia interior.....	122
2.2. La historia de Constanza o de la rústica corteza que encierra una mina.....	127
3. Desarraigos, ocultamientos e identidades amenazadas en <i>La española inglesa</i>	133
3.1. Manifestación y ocultamiento.....	136
3.2. Identidades en tránsito.....	142
3.3. Narrar la fractura.....	149
4. La doncella ante el espejo: duplicaciones y personajes geminados.....	153
5. A modo de síntesis.....	162
III. LA POESÍA COMO CIENCIA.....	165
1. <i>El licenciado Vidriera</i> : poética de la ciencia en ruinas.....	166
1.1. “De los hombres se hacen obispos”: Tomás Rodaja en la encrucijada del yo.....	168
1.2. Vidriera o de la fragilidad del conocimiento humano.....	176
2. Saber y decir en las <i>Ejemplares</i>	187
2.1. “Como el pan de la boca”.....	188
2.2. Vivir por “industria y pico”.....	193
2.3. El don de la palabra.....	197
3. <i>Est deus in nobis</i> : creadores y contra-creadores en la colección.....	200
3.1. Carrizales como contrahacedor.....	200
3.2. De cisnes y papagayos.....	206
4. Campuzano, el báculo y la espada: muerte y resurrección del soldado poeta.....	213

5. A modo de síntesis.....	216
IV. HACIA UNA POÉTICA DEL FRAGMENTO EN LAS NOVELAS EJEMPLARES.....	218
1. Ruinas en las <i>Ejemplares</i>	219
1.1. La ruinas en <i>El amante</i> : espejo invertido y dimensión profética.....	221
1.2. Las ruinas en <i>El licenciado</i> : fragmenta y poética de la lectura.....	232
2. Despojos, señales, vestigios: componentes de una poética indicial.....	242
3. El <i>Casamiento engañoso</i> y el triunfo de la ficción.....	247
3.1. Los triunfos literarios.....	252
3.2. El artificio triunfante.....	254
4. Mundo en ruinas y reconstrucción del sentido en <i>El coloquio de los perros</i>	261
4.1. De la fábula (o de las verosímiles maravillas).....	264
4.1.1 Los monstruosos disparates.....	270
4.2. Los fantasmas del alférez.....	274
4.2.1. El sueño de Campuzano.....	276
4.2.2. El camino de Berganza o los despojos de la república.....	281
4.2.3. La profecía de la bruja: la doncella y la ciencia en ruinas.....	289
4.2.4. Fragmentos de un discurso poético: coda y reconstrucción del sentido.....	293
4.3. <i>Post tenebras</i>	295
5. A modo de síntesis.....	298
V. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	300
BIBLIOGRAFÍA.....	303

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1. Planteos iniciales y fundamentos de esta investigación

Las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra se inauguran con un prólogo encabezado por una expresión de deseos y una autorreferencia literaria: “*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.” (*Prólogo*, 15)¹ En efecto, con aquel “*Quisiera*” inicial el autor abre ante sus lectores un conjunto de doce novelas cortas² en las que literatura y deseo son parte fundamental de un entramado poético que las une y permite recorrerlas de principio a fin.

Quisiéramos –también nosotros– que el punto de partida de esta tesis no fuera otro que una reflexión metaficcional con la que se clausura la colección cervantina publicada en 1613. Nos referimos a la sugestiva conversación en torno al quehacer literario con la que culminan las *Novelas ejemplares*, que bien puede servir de impulso a nuestro planteo.

Al concluir su lectura del *Coloquio de los perros*, última novela del conjunto, el licenciado Peralta –personaje, como sabemos, del *Casamiento engañoso*, marco de la anterior– entabla el siguiente diálogo con su amigo, el alférez Campuzano:

¹ Todas las citas de las *Novelas ejemplares* pertenecen a la edición de Jorge García López (2001) publicada por Crítica. En todos los casos se indicará la novela citada acompañada por el número de páginas correspondientes.

² Para la cuestión del género “novela corta”, pueden consultarse Pabst (1972: 184-296) y el ajustado resumen de la cuestión en relación con las *Novelas ejemplares* que ofrece Blasco (2001: IX-XXXIX).

-Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

-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.

A lo que dijo el licenciado:

-Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

-Vamos -dijo el alférez.

Y, con esto, se fueron. (*Casamiento*, 623)

Para comenzar, cabe destacar dos cuestiones: una se vincula con las formas (en cuanto a la importancia estructural que adquieren estas frases, enfatizadas por su posición de cierre) y la otra, con el contenido de las expresiones de Peralta.

En relación con lo primero, consideramos pertinente comenzar nuestro trabajo por el final, puesto que allí queda expuesto (y subrayado por su ubicación) el entramado de ideas poéticas que sostiene la colección. Es decir, que las *Ejemplares* se cierren con una reflexión literaria puede leerse como un claro indicio de los intereses que rigieron la confección de esta obra cervantina y, asimismo, permite desandar el camino para reconstruir la finalidad de la colección pensada como un todo unitario.

Lo que nos autoriza a realizar estas apreciaciones es que la impronta metaliteraria del último párrafo no constituye un asunto aislado en el conjunto de novelas que nos ocupa. Antes bien, por el contrario, diversas ideas sobre la poesía y la labor poética se encuentran diseminadas a lo largo de los doce relatos que componen la serie y permiten establecer una red de sentido tal como intentaremos demostrar en las páginas que siguen.

En segundo lugar, con referencia al mensaje postrero que dejan resonando en el lector las palabras del licenciado Peralta, nos interesa destacar que esa analogía final entre lectura y paseo retoma y sintetiza varios de los aspectos teóricos que se plantean

en la colección. Por un lado, hace hincapié en el deleite proporcionado por la literatura, cuestión ésta íntimamente relacionada con el interrogante sobre la finalidad de la ficción que sobrevuela las *Ejemplares* desde el *Prólogo*. Como veremos a lo largo del presente capítulo, ésta era una de las cuestiones centrales en las discusiones teóricas de la época; la resolución que Cervantes ofrecerá a este problema implicará unir recreación y virtud, o, en términos horacianos, *delectare et prodesse*.³

Por otra parte, aunque relacionado con lo anterior, el fragmento citado novela el poder transformador (y perfeccionador) que poseen los textos ficcionales. Precisamente, la reflexión de Peralta retoma una discusión previa a la lectura del *Coloquio*, centrada en el tema de la verosimilitud de la historia escrita por Campuzano. Antes de leer el diálogo entre los canes, Campuzano asegura que realmente oyó lo que transcribió, de ese modo, apela al recurso de un *ethos* testimonial para dotar su escritura de un aval externo. El desenlace de la controversia entre Peralta y Campuzano representa una reivindicación absoluta del artificio en sí mismo. El intercambio final entre los amigos pone el acento en que los mecanismos de validación literarios no deben buscarse fuera del texto, sino en su hechura. Peralta, reticente en un principio a leer esta obra porque sus prejuicios teóricos le indicaban que carecía de verosimilitud, finalmente cambia de opinión y rescata “la invención” y “el artificio” como valores suficientes para aprobar un relato literario.

En resumen, el pasaje elegido nos ofrece una perfecta síntesis de problemas teóricos (como la pregunta respecto a la finalidad de la poesía, la importancia concedida a la verosimilitud o el estatuto de la verdad ficcional) que circulaban, como veremos, en las preceptivas de ese momento. Asimismo, y más importante aún, el fragmento

³ Sobre este punto nos explayaremos en el párrafo 4 del presente capítulo, dedicado al análisis de las ideas poéticas presentes en el ya mentado *Prólogo*.

significa la reafirmación del poder del discurso ficcional por sobre los discursos preceptivos y, de esa manera, echa luz sobre el vínculo que mantendrán teoría y praxis literaria a lo largo de las *Novelas ejemplares*. Por último, nos da la pauta de la relevancia que adquiere en esta obra cervantina la reflexión sobre la poesía que, como desarrollaremos a continuación, será el eje de este estudio.

En efecto, tal como se vislumbra en los párrafos precedentes, nuestro trabajo se propone analizar los modos en que Cervantes ficcionaliza las ideas poéticas en las *Novelas ejemplares*. Esto involucra un planteo sobre el modo en que este autor se erige frente a la tradición e innova a partir de ella. La idea rectora de nuestra propuesta es que las *Ejemplares* funcionan como una unidad conceptual fragmentada en doce relatos. Dicha unión está dada por el despliegue de ciertas concepciones sobre la ficción.

La investigación que llevamos a cabo tiene su génesis en las dos analogías explícitas utilizadas en la colección para caracterizar la poesía. La primera se hace presente en *La gitana*, novela de apertura, cuando uno de los personajes, el paje enamorado de Preciosa, al ser interrogado por ésta sobre la poesía, la define como una “bellísima doncella”:

La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad. Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican. (*La gitana*, 60)

La segunda nos llega a través de las opiniones del Licenciado Vidriera, quien considera la poesía como “ciencia”:

Respondió que (...) admiraba y reverenciaba la de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se

adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, deleite y de maravilla. (*El licenciado vidriera*, 60)

Como se puede apreciar, deleite y enseñanza, doncella y ciencia, el concepto de poesía en las *Novelas ejemplares* reúne y concilia las dos vertientes que se entrecruzan en las poéticas del Siglo de Oro: la poesía concebida como don divino y la poesía considerada como arte, ceñida a determinadas reglas. Al indagar sobre los alcances de estas concepciones en la colección, observamos fundamentalmente dos cuestiones: en primer lugar, que muchos de los aspectos teóricos involucrados en ellas se hallan problematizados en la ficción cervantina (no de un modo especulativo, sino novelado). Así, por ejemplo, la noción de castidad asociada con la poesía entendida como una doncella contrasta con los modelos de virtud y de doncellas cervantinas. Preciosa, la gitana, para mencionar sólo un ejemplo en el contexto inmediato de la primera definición, aparece como doncella y casta, pero es a la vez una gitana sagaz que se mueve con soltura en el aduar (rápidamente comprobamos que es muy diferente de la doncella-poesía alejada de todo trato alabada en la cita recién transcrita). Por otra parte, el ideal de poesía alejada del vulgo no es en ningún caso lo que encontramos ficcionalizado en esta novela. En ella, las poesías circulan en la plaza pública, en los festejos populares. De modo que, en primera instancia, es posible señalar una disociación entre teoría enunciada y práctica ficcional.⁴

⁴ Alban Forcione, agudo lector de Cervantes, no pasó por alto estas contradicciones en su estudio sobre la figura cervantina del poeta, inserto en su tesis doctoral sobre la influencia de Aristóteles en el *Persiles*. Al referirse a la asociación implícita que se entabla en *La gitana* entre el personaje de Preciosa y la poesía, acierta en prevenirnos sobre interpretar lo dicho por los personajes como si fueran las ideas del autor mismo: "It is easy to follow the usual practice of isolating Clemente's statement on literature and various others like it in Cervantes' writings in order to make a case for the conventionality of the author's view of poetry. However, in the *Gitana* the emblem is subordinated to a broader context, within which it acquires an ambivalent character. As a symbol of poetry, Preciosa represents a significant modification of the traditional figure. In her mastery of the arts of dissimulation and her worldliness, which she attributes to the counsels of the mentor or the Gypsies, the devil, she is anything but retired, and the fallen world in

En segundo lugar, al colocar estas ideas en relación con su contexto de procedencia –así como también con los postulados estéticos esparcidos en *Prólogo* y el *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, última y doble novela a la que ya nos hemos referido–, es posible vislumbrar el panorama conceptual e ideológico en el que se inscriben las *Novelas ejemplares*. En virtud de ello, nos atrevemos a afirmar que algunos de sus aspectos traslucen el modo en el que Cervantes intenta lidiar con ideas que ya se habían vuelto obsoletas o se mostraban en crisis, aunque muchas de ellas no perdieran su potencia creativa. Pensamos, fundamentalmente, en el aparato conceptual humanista en el que nuestro autor había sido educado y que –a pesar de haber mostrado ya para esa época su fracaso en múltiples aspectos– se resistía a perder la batalla en asuntos tales como la fe puesta en la palabra en tanto vehículo de consolación y vía para el mejoramiento de las sociedades.

Es ya casi un lugar común la afirmación de que la obra de Cervantes se encuentra en la encrucijada que forman el “otoño” del Renacimiento –tal como lo define Bouwsma (2001)– y el surgimiento del Barroco. Este momento liminar, denominado por algunos Manierismo –entre ellos, Panofsky (1981)–, parece codificarse en las *Ejemplares* a través de una poética también ambigua y vacilante.

En este sentido, el motivo de las ruinas –presente de un modo explícito en dos de las novelas, a saber: *El amante liberal* y *El licenciado Vidriera*– nos parece un enclave ideal para estudiar las diferentes modulaciones provocadas por el paso de una cosmovisión a otra. De la idea de armonía a partir de la unión de los fragmentos

wich she bodily moves is far diferente from the locus amoenus surrounding maiden poetry. These “dark” attributes of Preciosa are crucial in Cervantes’ treatment of the theme of poetry in the Gitanilla.” (Forcione, 1974: 313-314. Los subrayados son nuestros) También Pedro Ruiz Pérez (1997) dedicó un importante artículo al examen de la relaciones entre las diversas concepciones de poesía en Cervantes y sus contextos de aparición. En su estudio, este crítico destaca la incongruencia existente entre la representación de Preciosa como poesía –definida como casta y apartada– y su desenvuelto comportamiento como gitana.

propiciada por los neoplatónicos renacentistas, el tópico de los *vestigia* pasa a ser reivindicado y resignificado por los artistas barrocos. En la colección cervantina, el motivo de las ruinas se halla presente tanto en el plano retórico (ya mencionamos que el tópico aparece referido en dos de las novelas), como en el diégetico.

La fragmentación representada por las ruinas opera en todos los niveles de las *Novelas ejemplares*: desde la *dispositio* del conjunto hasta la construcción de los personajes y el mundo en el que se mueven. Esto se acentúa sobre todo hacia el final, ya que la novela de cierre (doble y una, *Casamiento y Coloquio*) narra el reverso ruinoso de los ideales que sostienen las historias que la preceden.

Por ende, es posible conjeturar que estas novelas cervantinas despliegan una poética indiciaria, por momentos construida a base de residuos de tratados y preceptivas, como las definiciones citadas (la poesía como doncella y como ciencia); una poética en la cual las ruinas y la fragmentación funcionan como principios constructivos. Paradójicamente, de acuerdo con lo antes dicho, el fundamento que habilita a pensarlas dentro de un sistema cohesionado es el mismo que autoriza a leerlas separadas. Y esta ambivalencia irreductible es lo que permite a estas novelas erigirse como el escenario privilegiado para la ficcionalización de los conflictos surgidos del encuentro entre las cosmovisiones coexistentes en la España de fines de siglo XVI y principios del XVII.

Es importante aclarar que no postulamos que la colección posea un único sentido al que pudiéramos acceder a través de nuestro análisis. Antes bien, creemos que las remisiones y correspondencias que se dan entre las novelas permiten que éstas funcionen como un todo sistemático en cuyo interior adquieren significado esas mismas relaciones, a la vez que disparan múltiples sentidos hacia el lector.

A partir de todo lo antes mencionado, es posible aseverar que la colisión entre los ideales asociados con las definiciones de poesía presentes en las *Novelas ejemplares* de Cervantes y el mundo en ellas representado da como resultado una poética desgarrada. Esta poética hace del fragmento su principio constructivo y, a su vez, esto permite dar cuenta de ciertos modos en los que esta obra cervantina trasmuta algunos de los conflictos ideológicos, culturales y espirituales presentes en su contexto de producción.⁵

En cuanto al estudio de la obra cervantina en relación con sus aspectos coyunturales, debemos señalar que nuestra aproximación al fenómeno se ha visto influenciada por aportes surgidos de la llamada escuela de Warburg. Su abordaje de las artes plásticas en el marco de una mirada cultural más amplia nos ha interesado porque brinda herramientas para pensar los modos siempre oblicuos y escurridizos mediante los cuales la obra de arte se vincula con su contexto de producción. Esto implica que nuestra lectura de las ideas poéticas en la colección cervantina pretenderá no agotarse en el cotejo con los tratados poéticos del período. Antes bien, procuraremos establecer sus conexiones tanto con otras textualidades de la época, como con la mayor cantidad de expresiones artísticas y simbólicas cuyas huellas logremos identificar a la luz del análisis textual.

En este sentido, debemos mencionar que el método propuesto por estos investigadores (estudiado por Ginzburg, 2013 [1986]: 51- 125; y revisado por Burucúa,

⁵ No en vano Rodríguez de la Flor (2012) en uno de sus últimos trabajos, dedica un capítulo a estudiar la ruptura de la visión humanista, a partir de su análisis del discurso emblemático, e interpreta el Barroco desde una mirada que hace hincapié en su situación dialógica y fragmentada: “El humanismo hizo cuestión del *poder del saber*, pero ese mismo mecanismo entra en su fase barroca en una situación abiertamente dialógica que se hacía preciso comprender.(...) La deconstrucción realizada en este aspecto socava el principio de ingenuidad que supone promover la lectura del mundo en exclusivos valores idealistas, duramente negados por la realidad de una situación implosiva –en esencia volcada ya en un “antihumanismo” práctico– y sujeta al juego de intereses que se viven en el dominio cortesano.” (Rodríguez de la Flor, 2012: 10) Baste por ahora dejar planteado que es ésta una época de fuertes colisiones ideológicas que no pasarán inadvertidas en la obra que nos ocupa.

2003) resulta particularmente adecuado para abordar la complejidad de la poética indiciaria desplegada en las *Ejemplares*. En ellas, incluso desde el *Prólogo* –como mostraremos luego– la interpretación se propone como una tarea que involucra seguir rastros, unir pedazos. La construcción del sentido tal como la veremos planteada en el *Prólogo* implica reponer un todo a partir de sus fragmentos.

Esto permite situar las ideas cervantinas en el contexto epistemológico conceptista que primaba en su época. El principio de este sistema gnoseológico era, precisamente, la analogía entendida como el modo de conocer el mundo por excelencia. García Gibert (2004) ha expuesto de una manera concisa y brillante el modo en que esta forma de conocimiento siguió operando en España durante todo el Siglo de Oro (hasta bien entrado el siglo XVII), a pesar de que se estuviera extinguiendo ya en el resto de Europa. Según este autor, “el mundo era contemplado como manifestación –muchas veces degradada o corrompida– de una única verdad de signo teológico que se proyectaba analógicamente, a través del lenguaje, en la naturaleza, la política, el arte o la moral.” (García Gibert, 2004: 486)

Como se desprende de la cita, ningún ámbito se sustraía a la influencia de esta concepción del mundo construida a base de una serie de correspondencias subyacentes. El trasfondo de estos postulados es una visión teológica de la existencia (y, en consonancia con ello, del arte) que ya había sido descrita por Curtius (1955) en su Excurso XII. Si bien el autor alemán señalaba allí mismo que Cervantes era uno de los autores menos influenciados por esta “teoría teológica del arte”, creemos advertir la presencia de algunos de sus rasgos en las *Ejemplares*, en tensión con otros principios

ideológicos que también operan en su seno y coadyuvan en la construcción del mundo ficcional que ellas presentan.⁶

Llegados a este punto, es preciso señalar que el interés por estudiar la relación de Cervantes con la teoría poética de su tiempo ha ido creciendo y afianzándose a lo largo del siglo XX. Ya en el siglo XIX encontramos un primer acercamiento a la cuestión en la *Historia de las ideas estéticas en España*, escrita por Menéndez y Pelayo (1943 [1883-1891]). Allí, el autor señala la proximidad entre las ideas expuestas por el Pinciano en su tratado *Philosophía antigua poética* y los juicios críticos sobre los libros de caballería emitidos por el Canónigo de Toledo en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*. Si bien los intereses del polígrafo santanderino no están centrados allí en la obra cervantina y a pesar de que en la *Historia de las ideas estéticas* Cervantes queda reducido a un mero repetidor de fórmulas preconcebidas, su estudio posee la virtud de haber apuntado la presencia de esos conceptos teóricos dentro de la ficción.

Fue Américo Castro (1925) quien reavivó el debate en torno a la relación entre Cervantes y las ideas teóricas de su época. Su obra *El pensamiento de Cervantes* desterró definitivamente la imagen del autor del *Quijote* como un “ingenio lego” que desconocía por completo las polémicas teóricas y filosóficas de los –hoy denominados– Siglos de Oro. A la luz de sus apreciaciones, comenzaron a desarrollarse numerosas aproximaciones a la cuestión de la teoría detrás de la ficción.

Dada la ingente cantidad de investigaciones que se han dedicado al tema, acotaremos en esta oportunidad nuestro panorama a aquellas aproximaciones críticas que más nos han influido. Entre ellas, sin dudas uno de los aportes más destacables ha sido el libro *Teoría de la novela en Cervantes*, del crítico inglés Edward Riley (1966). A

⁶ Así lo expone Julia D’Onofrio (en prensa), quien investigó esto mismo en relación con la cultura simbólica de la época en su tesis de doctorado.

pesar de que el foco de este trabajo esté puesto en la verosimilitud, son sin duda importantes las definiciones de “Poesía” como oposición a la Historia. En el primer capítulo de la introducción, titulado “Cervantes y la teoría literaria de su tiempo” (Riley, 1966: 15-34), subraya la influencia decisiva del Pinciano y la línea neo-aristotélica, y sin embargo, le concede importancia al *Cisne de Apolo*, de Carvallo y al *Arte poética* de Sánchez de Lima, más cercanos al neoplatonismo. En el segundo capítulo, introduce, siguiendo a Castro (1925), cuestiones como la consonancia en la disparidad que se repiten en *Viaje del Parnaso* y en el cuento de los poetas en *El amante liberal*. Años más tarde, compendió sus ideas en torno a la teoría literaria en Cervantes para elaborar uno de los artículos de la *Suma cervantina* que editó y publicó junto a Avalle Arce. Allí, en un capítulo titulado “Teoría literaria”, expresa que el método de nuestro autor debe ser considerado “artístico-crítico” (Riley, 1973: 294), puesto que su obra exhibe un amplio interés por cuestiones teóricas.⁷ No obstante, el crítico inglés confiere poca relevancia a la presencia que estas ideas tienen en las *Novelas ejemplares*.

Forcione (1970 y 1974) suma a esta perspectiva la consideración del tramado novelístico. Sobre la base de algunos personajes cervantinos perfila los rasgos de un “poeta” transgresor de las teorías verosimilistas aristotélicas. Al mismo tiempo, nos resulta imperioso destacar, también, que fue Forcione (1982) uno de los pioneros en estudiar la matriz humanista presente en las *Ejemplares*.

Mary Gaylord (1983,1986) introduce una novedosa manera de contextualizar la estética de la obra cervantina. En explícita oposición al enfoque de

⁷ En la introducción de su artículo, Riley manifiesta con respecto a la persistencia teórica en los trabajos cervantinos: “Las observaciones de Cervantes sobre literatura son expresadas a lo largo de su obra, ya *in propria persona*, ya por sus narradores y personajes literarios. Su propensión a ver las dos caras de cualquier asunto, que halla cauce de expresión en su ironía equívoca y su preferencia por el diálogo crítico más que por las afirmaciones directas, hacen que sea un problema delicado el fijar con precisión sus propias opiniones personales. En aspectos importantes resultan incompletas, ambiguas, e incluso contradictorias.” (Riley, 1973: 293)

Riley (1966) y también al de Forcione (1970), propone leer las teorías literarias no en el nivel racional de las exposiciones de los tratadistas, sino a partir de las figuras, imágenes, estructuras retóricas, narraciones y mitos.

Más recientemente, Porqueras Mayo (1992) retomó en un breve pero completo artículo la cuestión de las ideas sobre la poesía en el autor alcalaíno. En este trabajo, anota todas las definiciones doctrinarias que contextualizan las cervantinas. En esta misma línea, pero brindándole una mayor importancia al contexto literario en el que aparecen las apreciaciones poéticas, se hallan los aportes siempre refinados de Francisco Márquez Villanueva (2005). En dos de los artículos recopilados en su libro *Cervantes en letra viva*, aborda la cuestión de las bases intelectuales del autor del *Quijote* y lo instala en el contexto ideológico de un humanismo tardío.

En relación con nuestro objeto de estudio específicamente –esto es, la ficcionalización de las ideas poéticas en las *Novelas ejemplares*–, la mayoría de las propuestas antes mencionadas no abordan sino superficialmente el problema. Ninguna de ellas propone una interpretación sistemática del funcionamiento de estas ideas en la colección cervantina. No obstante, son destacables los acercamientos de Alcalá Galán (1999 y 2009) y Güntert (1993 y 2007). La primera propone leer las citas teóricas en relación con el contexto ficcional en el que se hallan inmersas (de todos modos, si bien lo enuncia, no llega a profundizar la propuesta). El segundo, presenta una lectura de las *Ejemplares* como síntoma de un mundo desintegrado, por lo cual nos sentimos muy cercanos a su mirada de la colección.

Párrafo aparte merece el aporte que ha significado para nuestra investigación la reciente tesis de Julia D’Onofrio (en prensa) –a la que ya hemos aludido en un nota a pie de página. Su estudio aborda la cuestión de la cultura simbólica en la ficción

cervantina desde una mirada interdisciplinaria que nuestro trabajo –si bien enfocado en otros aspectos de las *Ejemplares*–, en gran medida, comparte.

Hemos reservado el último lugar, pero no menos importante, para aquellos estudios que han propuesto una lectura de este conjunto de novelas como un todo unificado. A diferencia de la gran cantidad de aproximaciones que las novelas han tenido por separado, el estudio de la colección como unidad ha sido pocas veces intentado. Cabe mencionar aquí el trabajo de Casaldueiro (1974 [1943]), a quien debemos el haber puesto la mirada en la unidad proclamada en el *Prólogo* de las *Ejemplares* y el libro de Alicia Parodi (2002) al que debemos no sólo impulso de buscar las recurrencias que permitan establecer una coherencia subyacente, sino también el método minucioso de lectura que despliega.

2. Las teorías poéticas en el Siglo de Oro: elementos y alcances de las preceptivas en la época

Las definiciones de poesía que aparecen explicitadas en las *Novelas ejemplares* están inscriptas en una larga tradición preceptiva que hace eclosión en Italia durante el Renacimiento. Fue éste un momento especialmente prolífico en lo concerniente a la teoría literaria.⁸ En palabras de uno de los mayores estudiosos del tema, Bernard Weinberg: “Es muy posible que en la historia intelectual de Occidente no exista ningún otro lugar en el que se pueda encontrar una atención tan continuada, tan abundante y tan diversa por los problemas de la teoría literaria.” (Weinberg, 2003: 13)

⁸ Quizás no esté demás aclarar que utilizamos el término “teoría literaria” en un sentido lato, tal como lo han empleado Weinberg (1963 y 2003), Bobes (1998) y Shepard (1962), por citar algunos de los textos a los que haremos referencia en este capítulo.

Según Bobes (1998), factores tanto filológicos como sociales e históricos propiciaron la formación de un paradigma de investigación literaria que duró más de dos siglos. Este modelo de pensamiento teórico se consolidó principalmente a partir de la difusión alcanzada por las diferentes traducciones de la *Poética* de Aristóteles⁹ y con la aparición de los comentarios que dedicaron a la obra del estagirita los italianos Robortello, Scalígero, Minturno y Castelvetro, entre los más significativos.¹⁰ De esta manera, el redescubrimiento del texto aristotélico significó, como sostienen Shepard (1962) y Maestro (2004), el comienzo de la legitimación de la literatura como discurso independiente. En palabras del primero,

Hasta la publicación de la traducción latina de la *Poética* de Aristóteles, por Giorgio Valla en 1498, la crítica literaria no se emancipó de las viejas cadenas que la habían tenido aherrojada tanto tiempo. Desde la publicación de este libro dejó de sentirse la necesidad de justificar la literatura. (Shepard, 1962: 15)

Conjuntamente con lo antes dicho, es necesario puntualizar que si bien las reflexiones sobre la *Poética* aristotélica ofrecieron un ineludible impulso a los estudios literarios, el pensamiento teórico renacentista se nutrió de distintas corrientes (además de la ya aludida tradición aristotélica, podemos mencionar también, entre las

⁹ De acuerdo con los investigadores, la *editio princeps* del texto griego fue la denominada “edición aldina”, publicada en la imprenta veneciana de Aldo Manuzio (de ahí su nombre) en 1508. Sin embargo, los estudiosos renacentistas disponían, también, de algunas versiones latinas de la *Poética*, a saber: la paráfrasis de Averroes en la traducción latina de Hermanus Alemanus (1257), impresa por primera vez en 1481 –lo que la convierte en la primera edición de la obra en el Renacimiento–; la traducción al latín de Giorgio Valla (1498) y la traducción también latina de Alessandro de’ Pazzi (1536).

¹⁰ Nos referimos específicamente a las obras *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes* de Francesco Robortello (1548), *Poetices libri septem* de Giulio Cesare Scaligero (1561), *L’arte poética* del obispo de Ugento, Antonio Sebastiano Minturno (1564) y la *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* elaborada por Ludovico Castelvetro (1570). Para un panorama completo del desarrollo de las teorías poéticas en el Renacimiento, véase la monumental investigación de Weinberg (1963). Dado que no es nuestro objetivo en este trabajo el de establecer un cotejo entre Cervantes y sus posibles fuentes italianas, nos remitiremos a ellas sólo en caso de que sea estrictamente necesario. Riley (1966) señaló la importancia que pudieron tener las poéticas clasicistas italianas en las ideas teóricas cervantinas, sobre todo las referidas a su concepción de la novela. Remitimos a su aún vigente trabajo para el seguimiento de las fuentes. Nosotros prestaremos especial atención a las reelaboraciones que estas concepciones tuvieron en España.

primordiales, la neoplatónica y la horaciana).¹¹ En efecto, la mayoría de los estudiosos, al mismo tiempo que destaca el importante rol que jugaron los comentaristas neoaristotélicos en la conformación de la denominada “poética clasicista” (Weinberg, 2003), coincide en afirmar que el interés por reflexionar sobre la naturaleza de las creaciones literarias, sus fines y sus alcances había surgido de la mano de la nueva concepción del hombre y de la revalorización de sus obras nacidas al calor del humanismo.

Más allá de las diferencias que puedan existir entre los especialistas en cuanto a la definición y la caracterización del movimiento humanista,¹² es innegable que éste constituyó, tal como lo define María Morrás (2000: 13) un movimiento de renovación cultural asociado con un programa educativo que, sin ser una filosofía propiamente dicha, conllevaba una concepción del hombre y del mundo. Coincidimos con esta ajustada síntesis de la autora:

Puede afirmarse entonces que el humanismo como movimiento enmarcado en un periodo histórico bien delimitado fue, ante todo, un ideal de civilización basado en el convencimiento de que el hombre alcanza su plena humanidad a través de un proceso de asimilación –que va más allá de la mera intelección de unos conocimientos– de un modelo cultural inspirado en la Antigüedad. (Morrás, 2003: 158)

El punto nodal de este movimiento era, como ya se sabe, el conjunto de disciplinas designadas por los humanistas –de acuerdo con una expresión acuñada por Cicerón en su *Pro Archia– studia humanitatis*. Kristeller (1982: 124) destaca que, si bien el movimiento humanista terminó influyendo en todos los campos del saber

¹¹ Tal como apunta, nuevamente, Bobes (1998: 224), entre las fuentes que conformaron este paradigma se encuentran no sólo la *Poética* de Aristóteles, sino también la *Epistola a los Pinsones* de Horacio, otros textos vinculados con la tradición retórica, como las *Instituciones oratorias* de Quintiliano y otras obras de carácter filosófico, tal como *Las Enéadas* de Plotino.

¹² Véase al respecto, el resumen de las diversas interpretaciones que ha recibido el movimiento humanista a lo largo de la historia ofrecido por Morrás (2003:155-165)

renacentista, no tuvo su epicentro en los estudios filosóficos o científicos, sino en los gramáticos y retóricos. Fundamentalmente, el campo de actividades de los humanistas abarcaba –además de las ya mencionadas gramática y retórica– conocimientos sobre poesía, historia y filosofía moral.

Este programa educativo que, como dijimos, comportaba un ideal de hombre y de sociedad, estaba respaldado al mismo tiempo –y en relación con lo antedicho– por un ideal de saber. En un estudio centrado en las diferencias epistemológicas existentes entre Edad Media y Renacimiento, Gabriel González (1987) aborda las nuevas relaciones que se entablan entre los diferentes saberes a partir de la implementación de los *studia humanitatis*:

En el marco de los *studia humanitatis* la gramática y la retórica, en una especie de correspondencia e interacción mutuas, adquieren el papel de disciplinas directivas y comprensivas del saber, poniendo así de relieve no sólo una determinada teoría de la lengua, sino también una manera concreta de pensar, que lleva consigo una metodología científica correspondiente e implica un ideal de conocimiento y sabiduría. (...) El gramático y el retórico, fundidos en la figura del *filólogo humanista*, personifican así al hombre sabio, que posee en cierta medida el secreto de todas las disciplinas (González, 1987: 133-cursivas en el original)

De este modo, continuando con el razonamiento de este mismo autor (González, 1987: 135) se observa que la importancia concedida por los humanistas al estudio de la lengua, desplaza el centro de gravedad de las artes del cuádrivio a las del trívio.¹³ La

¹³ Sobre esta reconfiguración de las artes liberales, Kristeller (1982) sostiene: “En el siglo XIV tenemos un ascenso de la gramática y de la retórica, especialmente en Italia; esa preponderancia queda reflejada en el esquema nuevo dado a los *studia humanitatis* en el transcurso del siglo XV. Como ya vimos, dicho esquema incluye la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral. Si lo comparamos con los esquemas anteriores de las siete artes, indica que la retórica y la gramática han perdido sus lazos de unión con la dialéctica y con el *quadrivium*; que la poesía y la historia, anteriormente consideradas partes de la gramática y la retórica, quedan reconocidas explícitamente como actividades relacionadas, pero independientes, y que la filosofía moral, una de las tres partes principales de la filosofía antigua, queda considerada como parte de las humanidades, y se la separa de las otras partes, mucho más técnicas, de la filosofía, siguiéndose así el antiguo modelo de Sócrates y Cicerón.” (Kristeller, 1982: 325)

redistribución de los saberes que trajo aparejada la consolidación del aparato conceptual humanista, modificó también los modos de concebir las diferentes expresiones artísticas y abrió el camino hacia la revalorización de la ficción que veremos operar en las obras cervantinas.

La unión entre elocuencia y sabiduría que propugnaban estos pensadores comportó cambios culturales muy profundos que afectaron todas las áreas del desarrollo humano (entre ellas, obviamente, la que nos interesa particularmente a nosotros: el conocimiento sobre el arte y la literatura). Tal como afirma Francisco Rico (1997), el humanismo era “una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida y era en verdad un ‘humanismo’, un saber que acompañaba al hombre en las más diversas circunstancias.” (Rico, 1997: 48) Asimismo, en este estudio, el autor se encarga de destacar la necesidad de comprender las diversas circunstancias históricas, sociales y económicas que posibilitaron el surgimiento y el desarrollo de esta cultura.

En relación con esto, observaremos que a Cervantes más que unos conceptos teóricos, le quedan resabios de un humanismo entendido como forma de vida, una nostalgia por el optimismo puesto en el valor de la palabra y el rol de los artistas en una sociedad cuyo esplendor se había ensombrecido ya hacía muchos años. Por tanto, cuando pensemos en los ecos humanistas que se encuentran en las ideas poéticas de Cervantes, debemos tener en cuenta que presenciaremos la adaptación de los ideales representativos de otra época. Esto es: lo que hallaremos en las *Ejemplares* no será una utilización anacrónica o arqueológica de estos valores, sino los vestigios que sobrevivieron a casi dos siglos de esta ideología que aún hoy está vigente en muchos aspectos.

Los especialistas (Kristeller, 1970 y 1982; Dotti, 2012; Rico, 1997; Morrás, 2003, por nombrar sólo algunos) coinciden en señalar que el pensamiento fundante de

esta corriente es el que transmitió Francisco Petrarca en sus diversas obras. Para decirlo, nuevamente, en palabras de Rico, “el humanismo fue en muchos puntos el proceso de transmisión, desarrollo y revisión de las grandes lecciones de Petrarca.” (1997: 13)

El resultado relativamente inmediato de la implementación de estas ideas fue la consolidación de lo que Ugo Dotti (2012) denominó “la cultura del ánimo”, cuyo núcleo era, precisamente, la valoración de la palabra (y de la literatura en tanto su manifestación suprema) como fuente de humanidad y civilidad. Basada en los postulados que Cicerón retoma de Isócrates y luego reformula Petrarca, la palabra adquiere en este modelo de pensamiento un protagonismo inusitado. Para Dotti, los temas de fondo de la cultura petrarquesca y humanista son “la palabra como base e impulso al vivir civil, y la palabra como consolación y conforto de la vida privada.” (Dotti, 2012: 6)¹⁴

Cabe destacar que en el marco de las ideas expuestas hasta aquí, autores como Petrarca o Boccaccio (si bien con metas diferentes) dedicaron varias páginas a la defensa de la poesía, confiriéndole un estatuto de dignidad e incipiente autonomía del que carecía anteriormente. El primero, en sus *Invective contra medicum*, opone al saber estéril y técnicamente libresco (Dotti, 2012: 24), el valor profundamente transformador del lenguaje poético. Para defender la oscuridad poética, además de dar el ejemplo del sentido velado en las Santas Escrituras, fundamenta:

Pues cerca de los poetas, oh rudo en todas cosas, mora la majestad del estilo y dignidad; (...) con dulce trabajo proponiéndolo, dan consejo y ayuda juntamente a la delectación y a la memoria. Más amadas son, por cierto, las cosas con dificultad adquiridas y con mayor cuidado son guardadas... (Petrarca, 1977: 391)

¹⁴ Tendremos oportunidad de volver sobre estos conceptos cuando abordemos el problema de la poesía en las *Novelas ejemplares* (especialmente, cuando nos ocupemos de la representación de la poesía como ciencia).

La prédica se completa con la idea de que el ejercicio de la poesía no es para cualquiera. Sólo aquellos que hubieran sido dotados de ingenio podían aventurarse a descifrar los mensajes escondidos que entrañaban los poemas. Finalmente, apela al origen divino de los primeros poetas, asociados con los primeros teólogos.¹⁵

En esta línea, como ya dijimos, sigue también Boccaccio. En su *Genealogía de los dioses paganos*, dedica todo el libro XIV a exponer argumentos en favor de los poetas y su labor. Entre las ideas más destacables, encontramos su definición de la poesía, entendida como un oficio de procedencia divina, aunque no exento del artificio humano:

La poesía, a la que los negligentes e ignorantes desprecian, es en efecto, un cierto fervor de encontrar y decir o escribir con exquisitez lo que has encontrado. Este, procedente del seno de Dios, se concede a pocas mentes, según pienso, en la creación, por lo que, ya que es admirable, siempre hubo muy pocos poetas. Los efectos de este fervor son elevados, como por ejemplo impulsar la mente al deseo de decir, imaginar extrañas y nunca oídas invenciones, componer las pensadas con un orden determinado, adornar lo compuesto con una inusitada contextura de palabras y de pensamientos, cubrir la verdad con un velo fabuloso y bello. (...) Además, por más que apremie los ánimos en los que ha sido infundido, raramente el impulso conseguirá algo encomiable si faltan los instrumentos con los que acostumbraron a perfeccionarse las cosas meditadas... (Boccaccio, 1983: 816)

Esta concepción de la poesía es la misma que hallaremos esparcida – naturalmente, con matices– entre los poetas y los tratadistas españoles. Resta señalar con respecto a esto último, que en el capítulo VII del libro XIV de la *Genealogía*, Boccaccio califica la poesía de *scientia* (idea que gozará de una amplia fortuna, también, entre las letras ibéricas y, particularmente, en el pensamiento cervantino).

¹⁵ Quizás no esté demás advertir, llegados a este punto, la importancia que la figura de Petrarca adquirirá al final de la colección cervantina. En efecto, como expondremos oportunamente, el *Casamiento engañoso* culmina con una sugestiva cita extraída de uno de los *Triunfos*.

En este contexto, aparte de los postulados propuestos por los comentaristas literarios en la línea neoaristotélica, no podemos dejar de mencionar la influencia ejercida en los artistas por la filosofía neoplatónica de la Academia Florentina, desarrollada en torno a la figura de Marsilio Ficino. Con respecto a esto, Carmen Bobes (1998: 231) en su ya aludido trabajo, se encarga de subrayar la trascendencia que adquirieron los postulados neoplatónicos en los creadores, en detrimento de las elucubraciones de cariz neoaristotélico, que, según la autora, tuvieron mayor trascendencia en los ámbitos de especulación literaria y constituyeron la base de la teoría literaria moderna. También Maestro (2004) advierte sobre el divorcio entre creación literaria y teoría poética durante el Renacimiento.

En el desarrollo de nuestro análisis, esperamos demostrar que las ideas sobre la poesía presentes en las *Novelas ejemplares* y los usos que se hacen de ellas están vinculados con esta atmósfera conceptual humanista. Por supuesto, esto incluye tanto los influjos de las ideas neoplatónicas como de las neoaristotélicas. Es dable aclarar, asimismo, que no nos interesa deslindar la procedencia de los diferentes conceptos utilizados por Cervantes sino desentrañar su funcionamiento en el interior de la colección. Creemos que ambas tradiciones son complementarias y se hallan en muchos casos amalgamadas en las *Ejemplares*. Precisamente, este eclecticismo teórico da cuenta del antidogmatismo que caracteriza la poética cervantina.¹⁶

Como es bien sabido, la sistematización de ideas literarias no se da en España hasta bien entrado el siglo XVI. Más allá de los primeros intentos propuestos

¹⁶ Edward Riley en su ya mentado estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes indicó lo dificultosos que podían resultar los intentos por deslindar la procedencia de las ideas poéticas del alcalaíno, puesto que, entre otras cosas, “los principales dogmas literarios eran de dominio público común.” (Riley, 1966:19)

principalmente por poetas preocupados por brindar los fundamentos básicos de su tarea, no hay una labor especulativa comparable a la que se estaba llevando a cabo en Italia.¹⁷

Con respecto a esto, es ya casi proverbial entre los hispanistas dedicados al Siglo de Oro la frase que reza que en España “sin poéticas hay poetas”.¹⁸ Esto se debe a que las innovaciones artísticas llevadas a cabo por los españoles antecedieron a la reflexión sistemática sobre la literatura.

Asimismo, a diferencia de lo que sucedía, por ejemplo, en Inglaterra, donde podemos encontrar a un poeta como Sir Philip Sidney escribiendo un tratado en defensa de su labor,¹⁹ los creadores hispánicos optaron por canalizar sus inquietudes teóricas o bien a través del comentario de otros poetas (como es el caso de Herrera en sus célebres *Anotaciones* a la obra de Garcilaso) o bien mediante la introducción de apreciaciones metaficcionales en sus obras (tal como lo hizo Cervantes).²⁰

No obstante, durante el último tercio del siglo XVI comienzan a emerger en la Península Ibérica una serie de preceptivas que, desde muy diferentes universos conceptuales, coinciden en abordar teóricamente el problema de lo literario.

¹⁷ Tal como apunta Bobes (1998: 207), hacia fines del siglo XV se observa un incremento en la conciencia teórica entre los creadores literarios en España. En ese contexto, aparecen varios tratados escritos por poetas, entre los que pueden destacarse la “Carta prohemio” que el Marqués de Santillana antepone a sus obras al enviárselas al condestable don Pedro de Portugal y el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina. Un análisis detallado de la relación entre estos trabajos y los postulados humanistas puede consultarse en Navarrete (1997: 29-50). Asimismo, Shepard (1962: 15-22) ofrece un panorama de la crítica literaria en España anterior a Pinciano.

¹⁸ Frase proveniente de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano que Aurora Egido (1987) hizo resurgir al utilizarla como título en un artículo dedicado al estudio de la teoría de la égloga en el Siglo de Oro.

¹⁹ Si bien no poseemos certezas de que Cervantes hubiera tenido conocimiento del tratado escrito por el nombrado poeta inglés, nos parece significativo cotejar sus apreciaciones con las de aquel, puesto que, en todo caso, sus pensamientos provenían de fuentes similares y, más importante aún, ambos nos ofrecen una aproximación a la teoría a través de su mirada de creadores. Por ello, nos parece enriquecedor el cotejo de ambas posturas.

²⁰ Sobre las *Anotaciones* de Herrera como exposición de la teoría poética de este autor, véase López Bueno (1997: 183-199).

2.1. La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano

Los críticos (Shepard, 1962; Darst, 1985; Maestro, 2004; Mestre Zaragoza 2006 y 2014) coinciden en señalar la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, publicada en Madrid en 1596, como el primer tratado de poética español en la línea neoaristotélica que venían desarrollando los comentaristas italianos.²¹ Según Shepard (1962: 27), el acierto de la propuesta de Pinciano reside en su modo de adaptar los conceptos aristotélicos al pensamiento renacentista. Por ende, su finalidad no era creadora sino organizadora.

Escritas en forma de diálogo, las trece epístolas que componen la *Philosophía antigua* discurren en torno a diversas cuestiones relacionadas con el quehacer poético de su tiempo. El método dialógico le permite a Pinciano incorporar los diferentes discursos sobre la ficción que circulaban en la época y ponerlos a interactuar en forma de argumentos a favor y en contra de las distintas posiciones. Esto brinda a la obra una heterogeneidad que no siempre es tomada en cuenta a la hora de abordar los postulados que en ella se defienden.

La obra posee cuatro personajes: Pinciano, el emisor de las epístolas, Gabriel, su destinatario y comentarista, Hugo y Fadrique (amigos del primero, cuyos debates son la materia de las mencionadas cartas). Usualmente, los críticos omiten que las apreciaciones están introducidas mediante la voz de los personajes y toman todo lo que allí se vierte como palabra del autor. Mientras que, si tomamos en cuenta el artificio dialógico, es posible extraer una mayor riqueza del texto, puesto que éste no sólo pone a nuestro alcance las ideas de aquel momento, sino también permite vislumbrar el

²¹ Si bien existen tratados poéticos previos, como el *Arte poética* de Sanchez Lima (1580) o el *Arte poética española* de Díaz Rengifo (1592), están centrados en el tratamiento de asuntos referidos a la métrica y no aportan conceptos teóricos significativos.

estimulante clima de intercambio humanístico que propició el surgimiento y el sostenimiento de esas mismas ideas. De hecho, si prestamos atención al rol que cumple cada uno de los interlocutores, Pinciano aparece como el más neófito, aquél que aprende de los otros. Generalmente, Fadrique es quien cumple la función del “maestro” y explica a los otros las teorías de Aristóteles (designado, mediante el recurso de antonomasia, como “el Filósofo”). Hugo, por su parte, hace las veces de contrapunto a las observaciones del anterior.

El diálogo va amenizando la exposición de los diferentes aspectos doctrinales. De este modo, el texto intenta recrear las virtudes que en su interior se predicaban de la obra literaria; fundamentalmente, la de enseñar deleitando. En la epístola tercera, con motivo de explicar el fin de la poesía, Hugo argumenta: “La inclinación humana era aparejada más al deleyte q[ue] a la virtud, y a la philosophía mezcló el oro desta con la figura de aquél, para hacer más vendible su mercadería.” (*Philosophía antigua*, I: 209)²² Por su parte, Fadrique se vale de la famosa imagen de la píldora dorada: “los philótophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora.”²³ (*Philosophía antigua*, I: 210) Finalmente, Pinciano sintetiza: “el oro de la sciencia los antiguos philótophos figuraron co[n] la fábula, y al útil de la doctrina añadieron el deleyte de la imitación poética.”²⁴ (*Idem*)

Como se puede apreciar, el texto va armando una constelación de ideas, imágenes e incluso lugares comunes que, creemos, pudieron ser muy atractivos (casi

²² Las citas de la *Philosophia antigua* pertenecen todas a la edición de Alfonso Carballo Picazo publicada en tres tomos en 1953.

²³ Julia D’Onofrio (2015) se ocupa de rastrear los alcances simbólicos que adquiriera esta imagen durante el Siglo de Oro en un trabajo dedicado al estudio del discurso figurativo en el *Guzmán de Alfarache*.

²⁴ Volveremos a estos conceptos cuando nos ocupemos de estudiar su ficcionalización en las *Novelas ejemplares*.

más que la doctrina misma) para los creadores de aquella época.²⁵ Por otro lado, como ya dijimos, el tratado de Pinciano pone en práctica esos mismos mecanismos sobre los que teoriza. En relación con esto, Shepard asocia la forma dialógica del tratado con los modelos clásicos sobre los que se discute allí mismo (fundamentalmente, los diálogos platónicos) y concluye que “Sin duda Pinciano consideraba su *Philosophía antigua poética* una obra de literatura tanto como un tratado de poética.” (Shepard, 1962: 27) Por este motivo, además de un reservorio de ideas, este tratado pudo haber funcionado en su época, también, como un modelo textual en el que se amalgamaban la teoría y la práctica literarias.

2.2. El Cisne de Apolo de Luis Alfonso de Carvallo

El otro tratado que reviste importancia a nivel teórico es el titulado *Cisne de Apolo* de Alfonso Carvallo, publicado en Medina del Campo en 1602. De inspiración neoplatónica, éste sistematiza gran parte de las nociones sobre la poesía que alcanzarán gran influencia en los poetas barrocos (Egido, 1990).

Esta obra, dividida en cuatro diálogos, despliega aun una mayor imbricación entre teoría y praxis ficcional. El primer diálogo comienza con una serie de 13 octavas reales que ofician de introducción y delinean el ambiente alegórico y panegírico que envuelve toda la obra. Asimismo, cada diálogo culmina con una octava que epitomiza lo tratado en él.

²⁵ Mary Gaylord (1983 y 1986) fue pionera en proponer esta manera novedosa de pensar la apropiación por parte de Cervantes de la teoría. Según sus aproximaciones al tema, es en las imágenes y los mitos donde debemos buscar las influencias de los tratadistas en la obra literaria.

Además de mezclar en su disposición prosa y verso, como dijimos, el tratado presenta tintes alegóricos, puesto que uno de sus personajes es nada menos que “la Lectura”, de quien el autor confiesa haber aprendido todo, en el texto preliminar dedicado “A los discretos poetas”. Sin dudas, la originalidad del libro de Carvallo, calificado como “muy curioso” por el Maestro F. Prudencio de Sandoval, encargado de emitir su aprobación, debe haber sido muy apreciada por los ingenios creadores.²⁶ Baste recordar las bellísimas palabras con las que se elogia a la Lectura en las octavas que abren el primer diálogo:

*Es una vella Nimpha tan hermosa
que si loalla quiero, es agravialla,
por extremo discreta, y amorosa,
habla, si hablo, y cuando callo, calla,
de mi honra, y provecho muy celosa,
contra malos propósitos muralla
no cansa, no importuna, no molesta,
para burlas, y veras, lloro, o fiesta.*

*Mil gracias della al fin decir podria:
mas todas las que tiene es imposible,
sin ella qualquier otra compañía
no puede ser de gusto, ni apacible,
es de todas las cosas cierta guía
y puede hazer hablar (esto es creible)
a los que del Letheo han ya bevido,
que no vive subjeta a leyes de olvido.*

(...)
*A mi Nimpha pregunto la Lectura,
(q[u]este es el nombre de mi Nimpha hermosa),
lo que significava la escultura,
elegante, sutil, y artificiosa,
del Cisne, que al armiño en su bla[n]cura
vence con gran exceso, ella gracioso
a mis dudas assi fue respondiendolo,
y yo como ignorante proponiendo.
(Cisne de Apolo, I: 38-42-cursivas en el original)²⁷*

²⁶ En la introducción que Porqueras Mayo elaboró para su edición del *Cisne de Apolo*, el estudioso destaca la innovación que supuso la aparición de esta poética con respecto a los tratados anteriores a ella: “La obra de Carvallo se recorta en el panorama teórico español con unos perfiles muy individuales, distintos también de lo que vendrá después.” (Porqueras Mayo, 1997: 10)

²⁷ Al leer esta alabanza de la lectura no podemos dejar de recordar las archisabidas palabras que Cervantes pone en boca de uno de los narradores del *Quijote* de 1605. Nos referimos al ávido lector,

Alcanzamos a percibir en estas estrofas el tenor que distinguirá todo el tratado, caracterizado por la primacía de lo poético.²⁸ En él, también dialogan tres personajes: Carvallo, la Lectura y Zoylo (que representa al vulgo ignorante que cuestiona permanentemente la poesía).

De esta manera, contenido y forma se entrelazan para alcanzar los mismos objetivos que ya vimos enunciados por el Pinciano: hacer llegar al lector los conceptos teóricos de un modo agradable. También para Carvallo las ficciones “endulzan” las doctrinas, leyes y aprendizajes que encubren las poesías. Particularmente, hace hincapié en los beneficios que comportan para la vida política las enseñanzas virtuosas que transmite la literatura. Entre las causas que brinda para la oscuridad poética, apela nuevamente a la imagen de la píldora azucarada:

Y assi viendo los Poetas quanta dificultad avia para enseñarles la virtud, y reduzirles a vida política, y subjetarles a las justas leyes y honestas costumbres, que estaban obligados proucraron açucararselo todo, y dorárselo con las galanterías de las figuras, símiles y ficciones, para que rumiadas y entendidas, cayesen en la cuenta de la verdad que significavan, usando en esto de la invención de los médicos, que vie[n]do que el enfermo, aunque necessitado de la píldora amarga no la quiere recibir, se la doran y açucaran, para que con el sabor, y color, engañado el enfermo la reciba, y estando en el estomago haga su effecto.(*Cisne*, I: 115)

denominado en la obra “segundo autor” (I, 8, 83), que busca sin descanso (y encuentra en el capítulo 9) el manuscrito con la continuación de la historia de don Quijote, trunca en el capítulo 8: “Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta, mi natural inclinación tomé un cartapacio...” (I, 9, 85-86) (Todas las citas del *Quijote* pertenecen a la edición a cargo de Francisco Rico, publicada en 2008) Vale mencionar que en el texto de Carvallo también se habla de la afición por la lectura como una “natural inclinación”: “*Mas tal afición es, que agradecella/ estoy mas obligado que agraviarme/ inclinome mi estrella a otra estrella, / que no quiso sin luz al fin dexarme...*” (*Cisne*, I: 38-cursivas en el original). Las citas del *Cisne de Apolo* están extraídas de la edición de dos tomos publicada por Alberto Porqueras Mayo en 1958. En adelante, mencionaremos el título del libro abreviado, el tomo y las páginas correspondientes

²⁸ Con respecto al tono del tratado, Porqueras Mayo afirma: “libro muy ingenioso, con un juicio ponderado en la presentación de las materias, amor a la poesía que corresponde a la complexión sanguínea y ‘eminencia en letras humanas y en enseñarlas’, que se atestigua en el *Cisne* por su vasta erudición y en la claridad expositiva.” (Porqueras Mayo, 1997: 7)

El deleite y la virtud unidos se encuentran simbolizados en la representación de la Lectura como una bella ninfa, emparentada con la tradición pictórica que figuraba la poesía como una hermosa dama, según anota Porqueras Mayo (1997: 69). Esta alegoría, inspirada en la tradición pictórica inaugurada por Rafael y presente, también, en la *Iconografía* de Césare Ripa (Porqueras Mayo, 1991: 93) es una constante en las obras de Cervantes y, como ya hemos señalado en el apartado anterior, constituye una de las dos analogías que aparecen en las *Novelas ejemplares*.

Por consiguiente, más aun que en la *Philosophía antigua*, el componente ficcional permea todo el texto de Carvallo, puesto que su punto de partida no es otro que el de explicar el simbolismo de la insignia que el autor mismo halla en el frontispicio del palacio de Febo, en el monte Parnaso.²⁹ A partir de la écfrasis de ese emblema, la obra recorre diversos aspectos concernientes al quehacer poético.³⁰

El tratado se propone, esencialmente, como una defensa de la labor poética antes que como un compendio preceptivo. En el texto que hace las veces de advertencia preliminar, Carvallo aclara:

²⁹ Así lo precisan las ya mentadas octavas introductorias: “Llevome de su amor al fin rendido/ a la sublime cumbre del Parnasso,/ y en sus amenas selvas me ha metido,/ seguila sin faltar un punto el passo/ y aviendo todo el monte assi corrido/ vimos un ca[m]po ameno, verde, y raso,/ y en medio el gran palacio sumptuoso/ de Phebo, y sus hermanas tan famoso. (...) En cuyo frontispicio sumptuoso/ en un terso alabastro vi labrado/ un escudete de arma muy gracioso/ de sutiles molduras abraçado,/ y l cuello levantado sonoro/ un Cisne estaba en medio relevado/ en donde mas mostro la sutil mano/ El artifice diestro y soberano.” (*Cisne*, I: 40-4 – las cursivas pertenecen al original) Y, nuevamente, Porqueras Mayo en su introducción, señala: “Se parte de una gran metáfora, el emblema del cisne que Alciato delineó para la poesía. Este emblema penetra e inspira continuamente al autor asturiano. Es una bella imagen recurrente que emerge a menudo, y unifica y cohesiona las variadas materias que Carallo expone en breves pero densos párrafos, llenos de erudición.” (Porqueras Mayo, 1997: 10)

³⁰ El autor justifica su obra en las palabras preliminares dedicadas “A los discretos poetas” de la siguiente manera: “me pidieron algunos amigos que les declarasse la insignia poética, que es un blanco Cisne, en un escudo pintado, de que haze Alciato una emblema, y començando por poco, vine a declaralla con la largueza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaracio[n] desta insignia. Por lo cual se llama Cisne de Apolo.” (*Cisne*, I: 25)

Sobervia fuera grande mía, querer sujetar los delicadissimos ingenios de Vs. mercedes a reglas y preceptos mios, queriendo poner limitacion, y orden, a la subtileza de las obras, que tanto a toda arte exceden. Mas no fue tal mi intento, sino solo juntar en este breve tratado, todo lo que a este arte toca, de que tanta necesidad ay en España, no para Vs, ms. pues sus obras muestran ser escusada, sino para satisfacer al ignorante vulgo, con quien ta[n] mal acreditados están los Poetas, que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traça ni concierto, libres de toda regla y limitacion... (*Cisne*, I: 23)

Nos parece digna de ser destacada esta reivindicación del conocimiento empírico por sobre lo especulativo, ya que encontraremos una actitud similar en los trabajos cervantinos. En otro sentido, pero con la misma actitud laudatoria, Pinciano justifica la importancia de la poética para la república alegando que leer es una práctica cuyos frutos son intransferibles: “Dirá acaso alguno no es la Poética de tanta sustancia que por su falta peligre la república. Al cual respondo que lea y sabrá la utilidad grande y mucha doctrina que en ello se contiene.” (*Philosophía antigua*, I: 8)³¹

Ya Porqueras Mayo (1990) indicó que la aproximación cervantina a las ideas poéticas evidenciaba una actitud panegírica. Por esta razón, probablemente, lo que más atrajera al alcalaíno de estos tratados poéticos fueran los argumentos esgrimidos en defensa de la poesía (en vez de interesarle las taxonomías que pudieran ofrecer los preceptistas).³² En virtud de ello, ofreceremos a continuación un panorama de aquellas nociones que sirvan como marco de referencia para el análisis de los textos cervantinos.

2.3. Representaciones de la poesía en la *Philosophía antigua poética* y en el *Cisne de Apolo*

³¹ Tendremos oportunidad de volver a estos temas en el último capítulo.

³² Resulta importante destacar que en las obras cervantinas, la mención de aspectos rigurosamente normativos suele aparecer en un contexto o un tono burlones –dependiendo de las circunstancias.

Los argumentos ofrecidos por los tratadistas en favor de la práctica literaria se apoyan en tres puntos centrales: la definición de la naturaleza del hecho poético, la delimitación de su función y finalidad, y, por último, la dignificación de los poetas.³³

El primero de estos asuntos involucra la pregunta sobre los orígenes de la creación poética. La clave de la respuesta está dada en los diferentes tratadistas por el modo en que cada uno resuelva la antigua ecuación entre disposición natural y aprendizaje (o entre *ingenium* y *ars*, para usar los términos de la época). La cuestión básica consistía en la oposición entre aquellos que consideraban la poesía como producto de una inspiración divina y aquellos más racionalistas que sostenían que la clave estaba en el buen uso de las facultades humanas.

En la *Philosophía antigua*, los personajes discuten sobre este tema en la epístola tercera. Allí, al hablar sobre las causas de la poesía (en el marco, obviamente, de los parámetros del racionalismo aristotélico), Fadrique sostiene que se unen en ella tanto la vena natural como el arte o estudio:

El que considera la [causa] eficiente, dize muy bien que es el ingenio y natural inventivo; el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio y el que considera la Poética según ambas causas, eficiente y material, dirá lo que Horacio, que la una y la otra, arte y naturaleza, son tan importantes, que no se sabe cuál más lo sea. (*Philosophía antigua*, I: 221)

La necesidad de que el poeta tenga muchos conocimientos se halla fundada en una razón muy relevante para nuestro estudio, ya que implica considerar la poesía como

³³ Dada la relevancia e influencia que tuvieron los dos tratados antes mencionados (el de Pinciano y el de Carvallo), centraremos en ellos nuestro análisis introductorio, sin perjuicio de mencionar otras opiniones cuando lo creamos conveniente. David Darst (1990) asevera que estas preceptivas, junto con la obra de Francisco Cascales titulada *Tablas poéticas* (1617), fueron las últimas poéticas previas al desarrollo de un nuevo modo de hacer teoría surgido al calor de las polémicas entre los defensores y los detractores de la “nueva poesía”, cuyo manifiesto era el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor, impreso póstumamente en 1611.

una ciencia. Precisamente, al referirse a la materia de la poesía, el mismo Fadrique afirma que ésta comprende todos los saberes humanos: “la poesía comprende y trata de toda cosa que cabe debaxo de imitación, y, por el consiguiente, todas las sciencias especulativas, prácticas, activas y effectivas.” (*Philosophía antigua*, I: 216)

La poesía, por ende, es concebida como un modo de conocimiento y como el vehículo para enseñanzas cubiertas de amenos ropajes. El éxito en la empresa depende de la adecuada unión entre naturaleza y arte.

Todo ello nos conduce al segundo aspecto mencionado: el de la finalidad poética. Para los personajes de la obra de Pinciano, el fin de la poesía (como ya hemos mencionado unos párrafos más arriba) es invitar a la virtud de un modo agradable.³⁴ Esto involucra tanto las cosas (*res*) como las palabras (*verba*). Es decir, lo que se representa y el modo en que es representado (o, en términos utilizados en la *Philosophía antigua*, la fábula y el lenguaje).

En relación con lo antedicho, aparece referida en el Pinciano la otra analogía vinculada con la labor poética en las novelas de Cervantes: la de la poesía como una doncella. En efecto, al argumentar sobre cuál es el fin de la poesía y la importancia que adquiere el metro en su consecución, Fadrique alega:

...la Poética, desseando deleytar, busca el deleyte no sólo en la cosa, mas en la palabra, y no solo en ésta, mas en el número de sílabas cierto y determinado, al cual dizen metro. Assí que, por la causa final que es el deleyte, pierde la formar en cierta manera, que es la imitación. (...) No es forçoso el metro al poeta, mas es una cosa que *atavía, y orna mucho esta dama dicha poesía...* (*Philosophía antigua*, I: 207)

³⁴ Tal como tendremos oportunidad de desarrollar cuando nos ocupemos del *Coloquio de los perros*, estas ideas se vinculan, a su vez, con el tema de la felicidad humana y el bienestar de la república.

Nuevamente, al igual que lo hiciéramos en Carvallo, hallamos la poesía representada como dama, vinculada con el deleite y la virtud.³⁵ La diferencia entre la *Philosophía antigua* y el *Cisne de Apolo* es que en éste encontramos un grado mayor de ficcionalización de las ideas poéticas.³⁶

Simultáneamente, subyace a esta imagen otra sugestiva analogía que tendrá también consecuencias en la obra cervantina. Nos referimos a la metáfora corporal, explicitada por Hugo en la epístola cuarta. Según este personaje, “...el poema es un compuesto de alma y cuerpo. Assí que la imitación o la fábula, que todo es uno, es la ánima, y el lenguaje, el cuerpo.” (*Philosophía antigua*, I: 239)³⁷

Es importante destacar que los personajes del Pinciano se esmeran en aclarar que tanto la ciencia que vehiculiza la poesía (cubierta con figuras para acercarla al lector de un modo más agradable) como el origen de ésta se circunscriben a la esfera humana. De modo que, cuando surge el tema del furor poético, vinculado con la vena natural con la que nacen los poetas, Fadrique rechaza el origen divino de la poesía (descrito por Hugo) y contrapone al furor platónico, el furor natural. Para él, la teoría de Platón sobre los cuatro furores divinos (profético, amoroso, báquico y poético) es inapropiada para explicar asuntos que tienen causas naturales:³⁸

Toda mi vida fuy amigo de no yr a mendigar al Cielo las causas de las cosas que puedo aver más acá abaxo; (...) porque si hallamos causas naturales y evidentes, ¿para

³⁵ Cabe aclarar que Carvallo no personifica la poesía sino la lectura, aunque en ambos casos, más allá de los matices que impliquen, encontramos involucrada la idea de que el fin de las expresiones literarias es brindar belleza unida a lo honesto (qué signifique cada uno de estos términos para los diferentes autores es una cuestión diferente que no profundizaremos aquí).

³⁶ Es decir, mientras que en el Pinciano simplemente se enuncia la analogía, en el *Cisne* es la Lectura misma personificada la que se encarga de emitir los juicios poéticos.

³⁷ La posibilidad de establecer estas correspondencias está dada por los mecanismos analógicos del pensamiento que describe García Gibert (2004), al que ya nos hemos referido y al cual volveremos. El poema puede ser leído en clave corporal, porque el cuerpo, a su vez, puede interpretarse como un microcosmos. La idea de un orden universal que subyace a los objetos más allá de su aparente dispersión y falta de lógica opera también, como ya dijimos, en las *Ejemplares*.

³⁸ El único furor que acepta como divino es el profético.

qué habemos de ir a las sobrenaturales? Ingenio furioso es el del poeta, que es decir, un natural incentivo y maquinador, causado de alguna destemplanza del cerebro. Tiene la cabeza del poeta mucho elemento del fuego, y así obra acciones inventivas y poéticas. (*Philosophía antigua*, I: 223-224)

Y un poco más adelante, aclara: “Furioso quiere decir ingenio que fácilmente se arrebatata y eleva de las cosas acá materiales y se sube a la consideración y contemplación; el cual arrebatamiento y elevación puede muy bien acontecer humanamente, sin ser invención de divino furor...” (*Philosophía antigua*, I: 225)

Esta visión, profundamente influida por el pensamiento naturalista de Huarte de San Juan (Shepard, 1962: 29), es la que vertebra la *Philosophía antigua*. En consonancia con esto, propone que los afectos y las pasiones ayudan al furor natural poético.³⁹

El tratado de Carvallo, como ya hemos dicho, exhibe un lenguaje mucho más cercano al registro literario y eleva mediante sus metáforas la labor poética a un estatuto divino. Por ello, si bien coincide con el Pinciano en cuanto a la finalidad atribuida al arte poético, difiere ostensiblemente en lo referido al origen del fenómeno literario.

Así, mientras los personajes de la *Philosophía antigua* se esfuerzan por mantener la discusión “tejas abajo”,⁴⁰ la Lectura, encargada de exponer la teoría en el *Cisne de Apolo*, inscribe sus apreciaciones palmariamente en la tradición de la poética

³⁹ Fadrique lo ejemplifica del siguiente modo: “La ira, dice Horacio, que armó a Arquiloco de yambos. La indignación, dice Juvenal que le hizo hacer versos. La codicia y el interés, dice Persio, que hace a los cuervos y picazas poetizar. El odio hizo a Salaya hacer las liras y maldiciones; y en suma, todo afecto, cuando es mucho, engendra furor y añade al poético gran parte.” (*Philosophía antigua*, I: 227)

⁴⁰ Esa es la expresión que utilizan los personajes en reiteradas oportunidades para expresar su intención de limitar el tratamiento de los temas al ámbito humano.

teológica forjada por los neoplatónicos florentinos.⁴¹ Efectivamente, como lo advierte Porqueras Mayo (1997: 11), estamos ante una obra con visos manieristas.

De este modo, si bien reconoce la importancia que revisten para la poesía las reglas y limitaciones a las que deben ajustarse los creadores, también sostiene que el poeta imita a Dios en su artificio. Es decir que, aunque enuncia la dependencia mutua entre arte y natural inclinación (en consonancia con los postulados aristotélicos), ofrece una mayor preponderancia a esta última. En el diálogo primero, dedicado a exponer la definición y materia de la poesía, la Lectura explica que el cisne es lo que mejor puede representar la labor de los poetas,

porque ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte, y profession, que es deleytar con la suavidad de sus versos a los hombres, y con su dulçura persuadirles a la virtud, y afearlos los vicios, que con el Cisne, cuya suavidad y dulçura, suele enagenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y baxas, y levantarlos a las virtuosas contemplaciones. (*Cisne*, I: 42-43)

Luego, completa el concepto con una definición de poeta enteramente enmarcada en las tendencias neoplatónicas: “Poeta aquel se llama propriamente, que dotado de excelente ingenio, y con furor divino incitado, diciendo mas altas cosas, que con solo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio.” (*Cisne*, I: 47) O sea que el poeta, imitando a Dios en su artificio, refiere cosas que superan la naturaleza humana. La noción termina de delinearse en el cuarto diálogo, cuando el

⁴¹ Edgar Wind (1972) se encarga de estudiar los modos en que los filósofos neoplatónicos del Renacimiento adaptaron los misterios paganos a su propio pensamiento. Su estudio se centra en las ideas herméticas esparcidas por Pico della Mirándola en sus diversos escritos. Según Wind (1972: 19), Pico estaba especialmente interesado en las formas de lenguaje que habían usado los sabios herméticos para ocultar o velar los sentidos ocultos. Lo que le brindaron a él fue una batería de metáforas e imágenes que se vinculaban con un placer poético (a diferencia de otros a quienes sí les atraían las prácticas supersticiosas, como por ejemplo, Agrippa). Pico desarrolló un estilo “conceptista” para dar cuenta de la distancia existente entre el instrumento verbal y el objeto místico. Como veremos unos párrafos más adelante, Carvallo también abonaba la idea de que la dificultad poética era un modo de proteger los saberes y verdades ocultas, para mantenerlas lejos del alcance del vulgo.

personaje de Carvallo interroga a la Lectura acerca de la vena poética y ésta le responde: “Si es y de tanta importancia para el Poeta, que sin ella tengo por imposible poder serlo, aunque te[n]ga excelente ingenio y estudie todo el arte (...)” Y citando a Cicerón concluye: “Que ninguno puede ser buen Poeta sin una inflamación de los espiritus sin cierto soplo, como de furor.” (*Cisne*, II: 185-186)

Queda claro en estas citas que la poesía, para Carvallo, posee un origen divino, aunque para perfeccionarla sean menester las reglas del arte. Y con respecto a esto, introduce una interesante distinción entre las obras morales y las literarias, que permite dar un paso más en el camino hacia la autonomía literaria. Para la Lectura, en las obras morales no se puede errar siguiendo ley natural; empero, eso no sucede con “las facultades, artes ni ciencias” (*Ibidem*: 188) en las que son necesarios los preceptos para obtener frutos.⁴² Con todo, es preciso reiterar que la disposición natural es condición *sine qua non* para poder desarrollar la labor poética. En efecto, para dejarlo bien claro, el párrafo concluye con la siguiente síntesis versificada:

*El Cisne sin el Zephyro no canta,
ni el Poeta sin vena cantar puede,
que es un furor afflato y gracia tanta,
que al juyzio común y gracia excede,
algunos la quisieron llamar sancta,
no hay arte que la de, ni que la vede,
las artes a los hombres doctos hacen,
mas no Poetas, si hechos ya no nacen.* (*Ibid.*:190. Cursivas en el original)

Asimismo, es relevante subrayar que en cuanto a la inclinación natural que predispone al hombre para ser poeta, al igual que Pinciano, Carvallo basa sus

⁴² La Lectura ilustra esos conceptos con el símil de la labranza: “Ansi el ingenio, que está cultivado con la doctrina, aviendo rocío natural, produce cosas altas y perfectas, y con este propio rocío produzira las amapolas, y cardos de mil hierros no aviendo sido con la doctrina sembrada, y auqndo se aya de venir alcançar algo con solo la naturaleza es muy corta la vida de un hombre para ello, y en una ora enseña mas el arte que la naturaleza (...) por donde llamo Ciceron a la arte mas cierta guía que la naturaleza.” (*Cisne*, II: 189)

apreciaciones en las doctrinas del médico Huarte de San Juan. La poesía, según éste, está asociada a una sobreabundancia de la facultad imaginativa. El autor del *Cisne de Apolo* retoma lo expuesto por Huarte de la siguiente manera:

que no todo ingenio es aplicado a una ciencia, o facultad, y no ay ingenio que sea apto para todas las sciencias, sino que assi como las facultades y professiones tienen sus diferencias en el ingenio de los hombres, que unos son hábiles para una profession, y otros para otra. Y para esta de la poesía es menester gran imaginativa, y esta es la diferencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mesmo todas las arte que consisten en proporción, figura, y armonía... (*Cisne*, I: 69-70)

Pinciano se ocupa del asunto en la epístola primera. Allí, dedica varios párrafos a describir con bastante detalle los alcances y límites del poder de la imaginación. Para los personajes de la *Philosophía antigua*, esta facultad es la más noble de las potencias sensitivas, porque, como arguye Hugo, “No atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas...” (*Philosophía antigua*, I: 48) Al mismo tiempo, la define como un “fuerte instrumento para la felicidad humana, que, como dicen, tanto, es el hombre mísero, quanto él se imagina, y al contrario, tanto feliz, quanto él piensa.” (*Philosophía antigua*, I: 49) Y también menciona que la caracteriza el calor y por ello, está asociada a la poética.

Hasta aquí hemos repasado el modo en que los dos tratados más importantes de fines del siglo XVI abordan las cuestiones del origen de la poesía y su finalidad. Dijimos que en esto último concuerdan, mientras que en lo primero se diferencian notablemente. Resta señalar el otro aspecto en que se apoyan las defensas de la poesía: la discusión en torno a la nobleza de los poetas. Intrínsecamente relacionada con los otros dos temas, la dignificación de los poetas va de la mano con las diferentes concepciones de poesía que exhiben las obras analizadas.

En ambos casos, la reflexión en torno al estatuto de los poetas parte de la consideración de las condenas propinadas a estos por Platón en la *República*. El tema a resolver es si deben ser tratados como productores de engaños y, por lo tanto, como escorias de la sociedad, o si, por el contrario, las afirmaciones del discípulo de Sócrates deben matizarse y resignificarse.

Tanto Pinciano como Carvallo coinciden en que los poetas tienen como función la de incitar mediante las ficciones a la virtud. Justamente, por esta razón, Platón los expulsó de su *República*, puesto que ésta estaba pensada como una república ideal en la que no eran necesarios los poetas. Fadrique lo expone de un modo sintético y claro en la epístola segunda de la *Philosophía antigua*:

Platón y San Pablo y San Agustín las reprehenden todas [se refiere a las fábulas], porque quisieron ellos tanta perfección en las gentes, que sin salsa de fábulas, comieran la virtud; ellos dijeron muy bien, el uno como filósofo, y los dos como santos, y con muy justa razón destierran las fábulas de sus Repúblicas celestiales, mas nosotros vivimos en estas humanas y frágiles casas, adonde hay tan poca perfección y tanto fastidio a la virtud, y es menester, aunque sea con fábulas, traer a las gentes a la senda de ella. (*Philosophía antigua*, I: 178)

Por su parte, Carvallo, además de esgrimir argumentos similares,⁴³ eleva la labor de los poetas al comparar su oficio no sólo con el del rey, sino también con el de Dios:

Y ninguna otra cosa quisiera significar los fabuladores, en fingir que el Cisne avia sido Rey. Sino el officio del Poeta que es de Rey, pues como tal premia al bueno, y al malo castiga. Y no solo en esto imita al Rey, pero también a Dios, que esto haze con infinita justicia, y misericordia, y esto sea parte de prueba de lo que dixe en la diffinicion del Poeta, que se llegaba mucho al divino artificio. (*Cisne*, II: 7)

⁴³ Ante el despliegue, efectuado por Zoylo, de las críticas platónicas presentes en la *República*, la Lectura responde: “Porque yva formando una republica tan perfecta, que no tuviese necesidad de quien reprehendiese, ni enmendase los republicos della, en la qual podrá también ser tal, que escusasse los Predicadores.” (*Cisne*, II: 4)

Fiel a su enfoque sacralizador de la poesía, este autor equipara la función del poeta a la del profeta. Para él, “El officio del Poeta fue siempre alabar a Dios, y reformar, enmendar, y corregir las costumbres de los hombres.” (*Cisne*, I: 161) Para eso “vino del cielo la poesía a enseñarlo todo”. (*Ibidem*, 163)⁴⁴ Por este motivo, si bien no necesariamente formen parte del estrato nobiliario, la nobleza de los poetas está dada por su sapiencia.

Algo similar concluyen los contertulios de Pinciano cuando culmina la epístola primera, al afirmar que, pese a la pobreza material que suele acompañar a quienes dedican su vida a la poesía, estos pueden ser dichosos gracias a la virtud de que gozan por dedicarse a ese oficio. Por ello, Homero, ciego y mendigo, podía ser considerado el hombre más feliz del mundo.⁴⁵

La otra cuestión asociada al vituperio de los poetas era su presunta mendacidad. Ambos tratados lo resuelven apelando a la metáfora de la verdad velada por la ficción (como ya adelantamos al ocuparnos de la finalidad atribuida por estos autores a la poesía).

Para Carvallo, el oficio del poeta es fingir o imaginar, pero no mentir. En este sentido, nos interesa rescatar particularmente una de las ocho razones que arguye la Lectura en el *Cisne de Apolo* para fundamentar el uso de las figuras por parte de los poetas. Nos referimos a la quinta razón, el motivo mnemotécnico:

para que mejor se quedasse en la memoria de los hombres la doctrina que debaxo de tales figuras les enseñavan, que para guardar una piedra preciosa, y traerla

⁴⁴ Y, aún más, haciendo gala de un sincretismo propio de las poéticas teológicas a las que ya hemos aludido, compara a Cristo con Apolo: “Y ansi siempre que oyeredes decir, que el Poeta, su arte, y Cisne, son consagrados a Apolo, entendereys ser nuestro Redemptor...” (*Cisne*, I: 148)

⁴⁵ Urge recordar aquí la importancia que tiene este asunto en *La gitanilla*, puesto que la ya mentada definición de poesía que aparece en boca del paje poeta viene acompañada de una reflexión sobre la pobreza que persigue a los de esta profesión.

siempre a la vista, suelen hazerle un engaste en una sortija, ropa, o collar. Ansi los Poetas para que no se perdiessse de la memoria la rica, y preciosa piedra de su doctrina, y anduviesse siempre a la vista la engastaron en los engastes ricos de sus figuras y semejanças, apropiandolas, y ajustándolas a la verdad, como a la piedra el engaste. (*Cisne*, I, 118)

La imagen de la joya es sumamente destacable para nosotros porque la veremos aparecer en las *Ejemplares* relacionada, precisamente, con la poesía. Y es una imagen que funciona en un doble sentido: la piedra preciosa es el adorno con que se presentan en los poemas las enseñanzas, para hacerlas más aceptables; pero, a la vez, el tesoro escondido es esa misma doctrina que la creación poética encubre y embellece con sus figuras. En consonancia con la ya aludida poética teológica que por momentos pone de manifiesto el tratado de Carvallo, el último de los motivos dados por la Lectura para justificar la oscuridad de los textos literarios –como ya adelantáramos en una de las notas al pie– se vincula con su función protectora de los saberes y verdades que debían permanecer lejos de los ignorantes.

En relación con el modo en que los poetas presentan el mensaje, mediatizado por la fábula –razón por la cual son acusados de mentirosos por quienes no los comprenden–, uno de los participantes de la *Philosophía antigua* expresa algo fundamental para nuestro estudio. En el fragmento 5 de la epístola segunda, dedicado al desagravio de los poetas, Fadrique explica que Platón posiblemente cuestionara no el mensaje que los poetas transmitían, sino la forma en que lo hacían. Según el personaje del Pinciano, el desconcierto que causan algunas ficciones se origina en el modo en que se construyen:

Fadrique dijo entonces: Y aún esas palabras de Platón contra Homero tienen también su cierto entendimiento (...), y dice que Homero no enseñó cosa acabada y perfecta; y lo que dice de Homero, entended de los demás poetas.

El Pinciano rompió aquí la plática a Fadrique diciendo: ¿Eso es verdad?

Fadrique respondió: Sí por cierto, y así como, con razón, por sus razones, de su República a los poetas despide, sin razones despedirá otra cualquier República humana, porque, aunque no enseñan arte desde su principio, por el medio hasta el fin, mas *enséñanlas todas a pedazos, en partes diferentes, según la ocasión que la tela de la narración da lugar*; y éste es uno de los mayores primores que tiene la arte para su fin que ella pretende, que es variar la lección y no estomagar, con una misma, tiempo largo; y en aquella Política platónica y celestial no convenían floreos para el entretenimiento de la doctrina, sino que todo fuese puro grano...(*Philosophía antigua*, I: 184 –el subrayado nos pertenece)

La idea de que las enseñanzas se presenten en la literatura de un modo fragmentario, dispersas a lo largo de la fábula está íntimamente ligada al principio – implícito en este pasaje– que pondera el gusto surgido de la combinación entre variedad y unidad. Este precepto es sumamente importante para nuestro propósito, puesto que nos permitirá recorrer la colección cervantina de principio a fin.

Resumiendo lo expresado hasta aquí, hemos repasado una serie de tópicos, problemas e imágenes vinculados con la defensa de la poesía en los tratados poéticos más relevantes de la época en la que fueron elaboradas las *Novelas ejemplares*. Entre ellos, mencionamos la cuestión del origen de la poesía, su finalidad y la discusión en torno al estatuto de quienes la profesan.

Encontramos que la poesía es representada como una ciencia y como una joya – ambas asociadas a la virtud que aquella otorga a quienes la practican y la reciben. Al mismo tiempo, el poema es metaforizado por la dualidad de cuerpo y alma, que implica no sólo la unión de un adentro y un afuera, sino también la concordia que debe existir entre las partes de una composición para que logre su fin. Finalmente, la dignidad y nobleza de los poetas es defendida en ambos textos mediante la alabanza del artificio: los poetas son dignos porque con sus figuras y ficciones educan a los ciudadanos y contribuyen al fortalecimiento de la república. Y esto sólo puede llevarse a cabo mediante su maestría, que hace agradable aquellas enseñanzas.

A medida que avancemos en nuestro análisis, estos postulados nos servirán de referencia. No será nuestro propósito empeñarnos en demostrar que Cervantes extrajera estas ideas de las poéticas expuestas, sino dejar en evidencia que las *Ejemplares* presentan muchos de los planteos que en la época se asociaban con la reflexión literaria. Y esto nos permite reparar en que la colección cervantina pone de manifiesto un especial interés por la ficcionalización de estas problemáticas.

3. Las definiciones de poesía en la obra de Cervantes: de la teoría a la praxis

La afición cervantina por introducir reflexiones literarias en sus obras ficcionales es harto conocida por todos aquellos que se dedican a su estudio. Desde que Riley (1966) publicara su ya mencionado estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes, la crítica no ha cejado en su interés por estos temas (como lo demuestra el repaso bibliográfico que realizamos en el primer apartado de esta introducción).

La atención puesta sobre cuestiones relativas al quehacer poético acompaña la obra de Cervantes desde sus comienzos. De modo que ya en el primero de sus prólogos, el que prelude la *Galatea* –su versión de la novela pastoril publicada en 1585–, aparece mencionada su preocupación por defender el ejercicio de la poesía.

Dedicado a los “curiosos lectores”, el texto plantea la necesidad de revalorizar la tarea de los poetas, tan desfavorecida en esas épocas y entabla, fundamentalmente, un elogio de la poesía en lengua vulgar. Citaremos a continuación el comienzo de dicho prólogo:

La ocupación de escribir églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida, bien recelo que no será tenido por ejercicio tan loable que no sea necesario dar alguna particular satisfacción a los que, siguiendo el diverso gusto de su

inclinación natural, todo lo que es diferente dél estiman por trabajo y tiempo perdido. Mas, pues a ninguno toca satisfacer a ingenios que se encierran en términos tan limitados, sólo quiero responder a los que, libres de pasión, con mayor fundamento se mueven a no admitir las diferencias de la poesía vulgar, (...).

De más de que no puede negarse que los estudios desta facultad (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada) traen consigo más que medianos provechos, como son enriquecer el poeta, considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tienen campo abierto, fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y elocuencia, pueden correr con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sutiles y levantados que en la fertilidad de los ingenios españoles la favorable influencia del cielo con tal ventaja en diversas partes ha producido, y cada hora produce en la edad dichosa nuestra, de lo cual puedo ser yo cierto testigo, que conozco algunos que, con justo derecho, y sin el empacho que yo llevo, pudieran pasar con seguridad carrera tan peligrosa. (*Galatea*, 155-156)⁴⁶

Aunque de un modo más formal y más apegado a tópicos clásicos que en los posteriores prólogos cervantinos, vemos aparecer ya en este texto las primicias de un pensamiento preocupado por la meditación sobre la propia práctica literaria. Asimismo, es digno de ser destacado que estas ideas aparezcan vinculadas con la reivindicación de la propia lengua.

La poesía aparecerá representada en esta novela en el libro sexto, donde adoptará la forma de la musa Calíope. Fiel a los resortes de la literatura pastoril, será una instancia mitológica la que encarne en esta oportunidad la personificación poética. En medio de una extraordinaria visión nocturna, mientras los pastores se encuentran en el valle en el que han ido a oficiar el funeral de Meliso, Calíope se levanta envuelta en un maravilloso fuego de la tumba de éste y entona su famoso canto. La aparición es descrita de la siguiente manera:

Pero, ya que llegaban cerca de las encendidas llamas, vieron que, dividiéndose en dos partes, en medio de ellas parecía una tan hermosa y agraciada ninfa, que en mayor

⁴⁶ Las citas de la *Galatea* pertenecen a la edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García Berdoy, publicada por Cátedra en 1995.

admiración les puso que la vista del ardiente fuego. Mostraba estar vestida de una rica y sutil tela de plata, recogida y retirada a la cintura, de modo que la mitad de las piernas se descubrían, adornadas con unos coturnos, o calzado justo, dorados, llenos de infinitos lazos de listones de diferentes colores; sobre la tela de plata traía otra vestidura de verde y delicado cendal, que, llevado a una y a otra parte por un ventecillo que mansamente soplabá, extremadamente parecía; por las espaldas traía esparcidos los más luengos y rubios cabellos que jamás ojos humanos vieron, y sobre ellos una guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaba con un alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la izquierda con otro de verde y pacífica oliva, con los cuales ornamentos tan hermosa y admirable se mostraba, que a todos los que la miraban tenía colgados de su vista... (*Galatea*, VI, 559-560)

Si bien el fin de este repaso no consiste en profundizar en cada una de las apariciones de la poesía en la obra de Cervantes, nos interesa poner de manifiesto que muchos de los atributos que aquí se asignan a la ninfa formarán parte, luego, del imaginario de la poesía identificada con las doncellas.

En función de esto, queremos destacar que prevalezcan en la descripción de Calíope las metáforas vinculadas con la luz y los materiales preciosos. Asimismo, resulta importante subrayar los efectos deslumbrantes producidos en los espectadores por esta admirable visión (todos ellos replicados luego en los efectos que causan las doncellas de las *Novelas ejemplares*, tal como desarrolló D'Onofrio en su ya mentada tesis, aún en prensa). Por último, es sumamente relevante para nuestro trabajo prestar atención al modo en que esta musa se presenta, alegando que la poesía es una ciencia:

– (...) yo soy una de las nueve doncellas que en las altas y sagradas cumbres de P[ar]naso tienen su propia y conocida morada. Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en *la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la Poesía*... (*Galatea*, VI, 561 – las cursivas nos pertenecen)

La siguiente obra de Cervantes en la que encontramos una alegorización manifiesta de la poesía es el *Viaje del Parnaso*, texto por completo alegórico publicado en 1614. Todo el *Viaje* se ocupa de reflexionar sobre la poesía, puesto que los asuntos

relativos a la labor poética –incluso con tintes autobiográficos– son su tema central como ha apuntado la crítica (Canavaggio, 1981; Stagg, 1988; Ruiz Pérez, 1997). La poesía personificada hace su aparición en el capítulo IV. Estando los poetas reunidos y tras la larga queja emitida por el autor-poeta de la obra debido a la falta de lugar donde sentarse, ven acercarse un cortejo de ninfas coronado por la resplandeciente poesía. La descripción es similar a la ofrecida en la *Galatea*. Se asignan a esta doncella los atributos cósmicos y preciosistas que encontráramos en Calíope:

Venía en fin y por remate dellas
una resplandeciendo, como hace
el sol ante la luz de las estrellas;

la mayor hermosura se deshace
ante ella, y ella sola resplandece
sobre todas, y alegre y satisface.

Bien así semejaba cual se ofrece
entre líquidas perlas y entre rosas
la Aurora que despunta y amanece;

la rica vestidura, las preciosas
joyas que la adornaban, competían
con las que suelen ser maravillosas.

(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 106-117)

En los tercetos subsiguientes se nos aclara que las ninfas que la acompañan son sus ayudantes y representan las ciencias de las que se sirve la “Poesía verdadera”, considerada, finalmente, una ciencia universal:

todo lo sabe, todo lo dispone
la santa y hermosísima doncella,
que admiración como alegría pone.

(...)

¿Puede ninguna ciencia compararse
con esta universal de la Poesía,
que límites no tiene do encerrarse?

(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 142-144/250-252)

Como podemos observar, la representación de la poesía reúne en una misma imagen la doncella y la ciencia. Estas ideas provenían de diferentes tradiciones, según lo expone Porqueras Mayo (1991) en el artículo sobre la teoría poética en Cervantes –al que nos hemos referido en la revisión bibliográfica. Nos basta especificar por ahora –ya que este tema volveremos a abordarlo en los siguientes capítulos– que esta costumbre de utilizar personificaciones está asociada con el simbolismo neoplatónico que Gombrich (1983: 213-296) estudia extensamente en un capítulo de su libro dedicado a las imágenes simbólicas del Renacimiento.

Un año después de la publicación del *Viaje del Parnaso*, sale a la luz la segunda parte del *Quijote*. En ella, nuevamente hallaremos la metáfora de la poesía como una doncella, rodeada de otras jóvenes que representan las distintas ciencias de las que debe servirse todo buen poeta. Esta vez, será el querido caballero manchego el encargado de dignificar el quehacer poético frente a los resquemores expresados por el del Verde Gabán. El diálogo entre ambos personajes es extenso y rico. En un despliegue de escolasticismo, don Diego de Miranda expresa su descontento porque su hijo se preciaba de ser poeta, en lugar de usar sus dotes para estudiar algo a su juicio más provechoso como la teología. Don Quijote lleva adelante una defensa del quehacer literario con argumentos cercanos a los *studia humanitatis*:⁴⁷

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; (...) (*Quijote*, II, 16, 666)

⁴⁷ Volveremos a esta discusión en el capítulo III, cuando contrastemos esta noción de poesía como ciencia con los postulados del licenciado Vidriera.

Como se puede apreciar, reaparece en la cita un imaginario recurrente en las obras cervantinas. En este caso, no asistimos a una personificación que se haga presente mediante alguna visión maravillosa, sino que la imagen simbólica se ha transformado en analogía. No obstante, se conservan los atributos en virtud de los cuales se hace posible comparar estos fenómenos (las doncellas, las ciencias y las poesías). Lo que subyace, nuevamente, es la contienda entre naturaleza (belleza natural de la joven) y arte (entendido como aquellas ciencias que el poeta debe manejar para llevar a cabo su actividad). En este caso, el conflicto se resuelve mediante la búsqueda de un equilibrio entre ambos elementos.

Finalmente, en su última novela –póstuma–, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), desaparece la metáfora de la doncella y se define la poesía en comparación, por un lado, con elementos de la naturaleza y, por el otro, con la pintura y la historia:

Pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por todas las cosas inmundas sin que se pegue nada; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y, al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho. (*Persiles*, III, 2, 442)⁴⁸

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. (*Persiles*, III, 14, 570-571)

La simbología relativa a los términos de naturaleza y arte ha sido sometida a una reelaboración, pero –aunque se conserven resabios de las metáforas solares– nos

⁴⁸ Citamos el *Persiles* por la edición de Carlos Romera Muñoz, publicada por Cátedra en 1997 (quinta edición, 2004)

encontramos ya a cierta distancia del imaginario femenino presente en las *Ejemplares*. De todos modos, pretendemos que estas referencias sirvan como testimonios de la persistencia del tema en la obra cervantina.

Nuestra intención al realizar este somero recorrido no es la de exponer con profundidad el modo en que estas ideas poéticas operan en cada una de esas obras de Cervantes. Lo que nos interesa destacar es, por un lado, la relevancia que adquiere la cuestión que nos disponemos a estudiar en las *Novelas ejemplares* y, por el otro, el hecho de que, excepto en la colección que nos ocupa, las representaciones de la poesía mezclen en una sola imagen la doncella y la ciencia. Esto reviste una gran importancia para nuestro análisis, puesto que permite intuir la voluntad fragmentaria que dirige la confección de las *Ejemplares*.

No creemos casual que la representación de la poesía se halle en nuestra colección partida en dos. Antes bien, lo interpretamos como un signo del modo en que esta obra cervantina en particular pone el acento en el problema de la variedad en la unidad.

4. De cuerpos despedazados y picos tartamudos: ideas poéticas en el *Prólogo de las Novelas ejemplares*

El *Prólogo al lector* que antecede las *Novelas ejemplares* ha sido considerado con justa razón no sólo un manifiesto poético (en consonancia con lo propuesto por Cervantes en los prólogos de todas sus obras), sino también un verdadero programa estético (Vila, 2013a) que traza las coordenadas que permiten abordar la colección

entera.⁴⁹ En este sentido, es posible leer en él las directrices ideológicas y poéticas que enmarcan esta obra.⁵⁰

Si bien la crítica se ha encargado de esclarecer numerosos aspectos planteados en este texto preliminar, creemos posible vislumbrar a través de algunos de sus elementos una poética indiciaria que permea toda la colección y alcanza su máximo esplendor en la representación de las ruinas.⁵¹ Una poética, como veremos, que se construye a partir de huellas y fragmentos.

4.1. “En blanco y sin figura...” La construcción del sentido a partir de la carencia

Ya desde el comienzo, el *Prólogo* plantea el problema de la ausencia a partir del retrato inexistente cuya potencial écfrasis ocupa la primera parte del texto. Tal como mencionáramos al comenzar esta introducción, la colección cervantina se inicia con una expresión de deseo (la de no tener que redactar el preámbulo que, en efecto, se

⁴⁹ La naturaleza extraordinaria y rupturista de los prólogos cervantinos ha sido estudiada por numerosos críticos. Remitimos, especialmente, al estudio de Porqueras Mayo (1981) y al repaso que ofrece sobre la cuestión Boyd (2005) en un artículo al que tendremos oportunidad de volver a lo largo de este apartado.

⁵⁰ Al utilizar el verbo “enmarcar” somos conscientes de la problemática que esto entraña. La ausencia de un marco tal como se había establecido para este tipo de colecciones a partir del *Decamerón* de Boccaccio ha sido visto por gran parte de la crítica como una de las innovaciones cervantinas con respecto a sus modelos precedentes. Sin embargo, algunos otros estudiosos intentaron establecer la existencia de un marco implícito (Sevilla Arroyo y Rey Hazas en Cervantes, 1996; Rey Hazas, 2013) que permitiera hilvanar las *Ejemplares* más allá de su aparente desconexión superficial. Sin plantearlo en términos de “marco”, Alicia Parodi (2002) destaca la posibilidad de encontrar a lo largo de la colección una serie de indicios que apuntan hacia su unidad: “Por mi parte, creo que la unidad en todos los niveles del texto es interpretable a la luz de marcas bastante borradas si se mira cada novela por separado, pero que tejen una trabada red, si trabajamos el sistema de la colección e interpretamos las recurrencias. No sólo los nombres y las visiones: todo el sistema de personajes, las historias contadas, el sistema de la enunciación, los diversos niveles de remisiones intertextuales parecen configurar una poética.” (Parodi, 2002: 36) Recientemente, un volumen colectivo coordinado por Parodi (2013) en colaboración con Vitali propone ciertas claves que permiten recorrer –desde diversos ángulos– la colección cervantina como un todo.

⁵¹ Cabe reparar aquí que entre los problemas del *Prólogo* más abordados por los estudiosos se encuentran la cuestión de la novedad cervantina, la naturaleza de la ejemplaridad de estas historias, la unidad de la colección y, más recientemente, los aspectos vinculados con la construcción de la imagen autorial.

encuentra escribiendo) surgida de una carencia: la falta de un retrato con el que “llenar” el espacio introductorio. Así lo explica la voz autoral:

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 cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáurigui. Y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes... (*Prólogo*, 15-16)

Sin embargo, esta ausencia no es absoluta, sino que entra en tensión con una serie de elementos, dispersos y heterogéneos que componen la descripción que intenta suplir el cuadro omitido. Los datos que el autor decide darnos de sí mismo, entonces, se transforman en partes que nos permiten reconstruir una imagen que ya nunca veremos completa, puesto que, ante la carencia de un retrato, deberemos conformarnos con los fragmentos que el autor eligió develar en su conjetural leyenda:

...poniendo debajo del retrato: “Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria.” (*Prólogo*, 16-17)

Este retrato verbal propone al lector una serie de incógnitas que muy bien ha desentrañado Julia D'Onofrio (2011). Debemos seguir a esta autora cuando señala la dudosa finalidad de esta descripción hecha presuntamente para acompañar el retrato inexistente (esto es, cabe al lector preguntarse cuál sería la utilidad de un texto que duplicara lo que se está observando). Se hace patente, entonces, que el enunciado entrecomillado busca llamar la atención sobre ciertos problemas.

Más allá de los juegos entre imagen y palabra, minuciosamente analizados por la mencionada investigadora, creemos importante destacar dos aspectos de este trazado caleidoscópico propuesto por Cervantes. En primer lugar, debemos prestar atención a las pistas que éste nos da para rearmar su figura. Ésta –como señala la mayoría de los críticos desde que Gaylord (1983) reparara en ello– está fundada en la carencia y la insatisfacción. De este modo, el maltrecho retrato físico (fundado en una serie de lýtotes) que alcanzamos a reconstruir a partir de los indicios brindados por el discurso referido, da paso a la grandeza de su obra (como poeta y como soldado, fiel a los ideales renacentistas de masculinidad).⁵² En este sentido, el hecho de que el pasaje aparezca como un discurso incrustado, cuya heterogeneidad queda mostrada por las comillas, no hace más que sumar elementos al menoscabo de la figura del autor, puesto que su palabra aparece, mediante este artilugio, desplazada del lugar de la autoridad (que es cedida a otro enunciador) e instalada en la zona del deseo insatisfecho.

No obstante, como es la necesidad la que aviva los ingenios –tal como el narrador de *La gitanilla* afirma al comienzo de ésta–, veremos a lo largo del *Prólogo* y de la colección entera que el deseo insatisfecho aparecerá en muchas oportunidades como el motor de la ficción. En relación con esto, resulta ineludible mencionar que la

⁵² Con muy buen tino D'Onofrio (2011) advierte sobre la ironía que encierra esta descripción al compararla con los pomposos retratos de autor que solían acompañar las obras de sus contemporáneos.

fuerza del deseo volverá a aparecer al final de este texto preliminar, vinculada al quehacer literario, cuando el autor trasmute sus anhelos en esperanza:

Tras ellas [las *Ejemplares*], si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*. *Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá rienda a los deseos?* (*Prólogo*, 19 –las cursivas son nuestras)

Queda claro en este pasaje que el lugar del deseo es donde se afinca la voz autoral. Constituye, sin dudas, un territorio incierto, pero pletórico de posibilidades. No extraña, entonces, que se muestre –desde estas palabras que inauguran la colección– tan íntimamente ligado a lo ficcional.

En segundo lugar, siguiendo con nuestro análisis de los efectos causados por el desglose verbal del inexistente retrato, es interesante reparar en que el mismo texto pone al descubierto las pautas para descifrar sus mecanismos constructivos. Tras finalizar la fingida écfrasis de aquella pintura ausente –que hubiera podido reemplazar el prólogo que ahora el autor se ve obligado a escribir–, la fingidamente desdibujada imagen autoral nos advierte sobre lo ilusorio de interpretar los rasgos seleccionados en la descripción como parte de una verdad absoluta:

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que estendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. *Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios.* (*Prólogo*, 17 –el subrayado nos pertenece)

Es decir, Cervantes nos advierte que los atributos presentados forman parte de una selección deliberada, de un recorte para alabarlo en el marco de un género (el

prólogo) en el que eso sería esperable.⁵³ Con suma ironía nos indica que tales elogios son de compromiso y creerlos sería de necios (o de lectores poco avisados).⁵⁴ Asimismo, el autor sugiere que en vez de una imagen que lo represente, él podría levantarse “dos docenas de testimonios”. Alcanzamos a comprender, obviamente, el cariz socarrón de estas afirmaciones, pero no podemos dejar de señalar que este texto oficia de proemio, precisamente, a una docena de novelas. ¿Querrá este autor insinuar, entre burlas y veras, que, en última instancia, la única imagen válida que nos puede dar de sí está en sus obras sin necesidad de pompas y ornamentos?⁵⁵

Por ende, este prefacio que comienza con una expresión de deseo –insatisfecho– (“Quisiera”) nos advierte que no debemos confiar en lo que se dice en los prólogos. La verdadera imagen de este autor que nos confiesa que la ocasión de ser retratado ya se pasó, y él ha quedado “en blanco y sin figura” (*Prólogo*, 17), entonces, ¿dónde podremos encontrarla si es que esto fuera posible?

4.2. Verdades dichas por señas

La clave en la construcción del sentido parece estar en aprender a interpretar los signos fragmentarios, a veces dispersos y engañosos, mediante los cuales la verdad nos es entregada. Frente a la ausencia de una imagen que lo represente, el autor anuncia: “será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir

⁵³ Desde luego, al referirnos a Cervantes, estamos hablando del autor construido en el *Prólogo*, o sea, el “dueño” del retrato faltante.

⁵⁴ Recordemos que, aunque el retrato se construya desde la negación, su semblanza biográfica como escritor y como soldado resulta muy elogiosa.

⁵⁵ En el ya mentado estudio de D’Onofrio (2011) sobre el *Prólogo*, la autora sugiere la presencia del tópico de los *monumenta ingenii* detrás de la competencia instaurada en este texto entre imagen y palabras. Pensar las *Novelas ejemplares* como un monumento en el que queda patente no ya una biografía sino una particular visión (y reconstrucción) del mundo es lo que motiva gran parte de las observaciones que se reúnen en nuestra propuesta.

verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas.”(Prólogo, 17 –subrayado nuestro).

Ante todo, es preciso señalar que la referencia metonímica al universo de las aves involucra –aunque de un modo degradado, porque el canto se asume defectuoso– una larga tradición que vinculaba a los poetas con el canto de los pájaros – particularmente, con el cisne. Este imaginario, recogido por Carvallo en su ya referido tratado poético, adquiere en la colección un rol destacado.⁵⁶

Amén de colocarse nuevamente en un lugar de inferioridad, al proclamar su tartamudez, la imagen hace referencia a un discurso discontinuo, entrecortado y repetitivo que nos conduce nuevamente a la idea de una poética indiciaria. Unir los fragmentos parece ser la cifra para llegar a la verdad. D’Onofrio (2011: 10-11) lee esto en el marco de la libertad asignada al lector para interpretar la obra. Sin desmedro de esta explicación, que compartimos plenamente, creemos que es posible identificar debajo de estos postulados una visión sobre el conocimiento y los modos de aproximarse a la verdad, enmarcada en los términos del pensamiento analógico tal como lo describe García Gibert (2004) en el estudio al que ya hemos aludido.

Según este autor, el pensamiento español durante el Barroco (y, se entiende, en las etapas previas) conservó la matriz analógica que en el resto de los territorios europeos ya había entrado en crisis.⁵⁷ Este modo de concebir el mundo como un todo

⁵⁶ El *Cisne de Apolo* cuenta entre sus poemas prologales con un romance (escrito por Lope de Omaña) que comienza “El vuelo Cisne levanta...” y recoge una nutrida cantidad de metáforas que asocian la labor poética con las características de las diversas aves. Es importante recordar, aunque sea como detalle curioso, que todo el tratado de Carvallo se propone como la explicación surgida de una imagen: el emblema del cisne que adorna la morada de los poetas.

⁵⁷ De acuerdo con lo propuesto por Foucault (1996 [1968]) en su estudio dedicado al surgimiento de la *episteme* moderna, el Barroco coincide con el momento en el que la episteme analógica tradicional es desplazada del terreno científico al territorio de la ficción por un nuevo modelo de conocimiento: “la similitud no es ya la forma de saber sino, más bien, la ocasión del error (...) La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja atrás de sí más que juegos. Juegos cuyos poderes de

armónico, que se estaba extinguiendo a fines del siglo XVI, recaló en las letras españolas en forma de una poética teológica que intentó mantener en el plano simbólico la unidad desintegrada en otros terrenos:

La analogía seguía teniendo un contenido gnoseológico; no porque con ella se pretendiera acceder a una comprensión *científica* de la realidad, sino porque los presupuestos gnoseológicos de la sociedad se encontraban en otros ámbitos (lo político, lo estético, lo moral y lo religioso) donde el ficcionalismo de la analogía podía instalarse legítimamente como una forma de conocimiento. El criticismo antianalógico carecía de lugar; *la analogía, en cambio, ofrecía el orden y el sentido necesarios para un sistema que se asentaba, todavía, en una visión teológica del mundo.* Porque la analogía era, en efecto, inseparable del discurso religioso: lo analógico, y no lo lógico, era la única manera de franquear la distancia entre lo infinito y lo finito, lo natural y lo sobrenatural (...) el mundo era contemplado como manifestación –muchas veces degradada o corrompida– de una única verdad de signo teológico que se proyectaba analógicamente, a través del lenguaje, en la naturaleza, la política, el arte o la moral. Todos estos terrenos se hallaban unidos por una malla de analogías que tenía su centro aglutinador en lo religioso. (García Gibert, 2004: 486 –las segundas cursivas nos pertenecen)

Pero la búsqueda de la unidad perdida, como veremos, no anula lo fragmentario. Por el contrario, muchas veces hallaba su potencia en las contradicciones y paradojas que sirven para denunciar el desgarramiento de un mundo francamente en decadencia.⁵⁸

Vienen a cuento aquí las reflexiones de Fernando Rodríguez de la Flor, quien en una de sus aproximaciones a los sistemas de representación barroca, afirma:

...el Siglo de Oro de la producción simbólica es, también, entonces, el ‘siglo de hierro’ (...); la época dolorida y triste y decadente para tantos hombres de la política y del pensamiento que viven inmersos en ella. Tiempo en el que, incluso, el cuerpo

encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras” (Foucault, 1996: 57-58).

⁵⁸ Es importante aclarar que García Gibert está pensando en la obra de Baltasar Gracián. Por ello, acentúa los aspectos religiosos y teológicos que son, para él, clave del pensamiento literario del autor aragonés. A nosotros nos interesa particularmente la idea de un sustrato analógico en la ficción cervantina, pero no creemos que la verdad última a la que aspiren las obras del alcalaíno sea una revelación religiosa, sino poética (como intentaremos demostrar).

político y moral del país habría entrado, según se decía entonces, en descomposición, en desagregación acelerada. (Rodríguez de la Flor, 2002: 24-25)

La unidad perdida sólo podía ser recuperada en el orden simbólico, el régimen de lo imaginario, como el mismo Rodríguez de la Flor lo denomina: "...la 'Península' misma, (...) demediada progresivamente en su 'cuerpo' territorial, crece en cuanto 'espacio metafísico' y dominio y reino inmatérico de la metáfora." (Rodríguez de la Flor, 2002: 26). Las correspondencias entre cuerpo y obra literaria que analizaremos a continuación no hacen más que confirmar esta perspectiva.

4.3. De pepitorias y frutos

Una vez abandonada la parte dedicada al problema del retrato,⁵⁹ el autor sigue haciendo hincapié en la poética indiciaria, al insistir en la aparente desarticulación que presentan las novelas: "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.*" (*Prólogo*, 17-18 –las cursivas son nuestras)

La imagen de este cuerpo descuartizado, asociado por la negativa con las novelas, viene a reemplazar ese otro cuerpo ausente en el retrato, reconstruido de un

⁵⁹ Stephen Boyd (2005) establece una estructura tripartita para el *Prólogo*: una dedicada, básicamente, a la figura del autor; una segunda sección que versa sobre la finalidad de las novelas y el segmento final, en el que se destacan la afirmación de su condición de primer novelista en lengua castellana y el anuncio del "misterio" que presuntamente esconde la colección: "In the first, which occupies about half of the whole, Cervantes explains, very much tongue-in-cheek, that he had hoped to evade the obligation to write a prologue by having a friend substitute an engraving of him based on an already existing portrait by Juan de Jáuregui, a famous poet and painter of the time. (...) In the second section, Cervantes makes a series of statements which are all designed to underline the moral wholesomeness of his *novelas* (...) In the third and final section he claims, fundamentally correctly, that he is the first writer to produce original *novelas* in Spanish. He then goes on to provide a list of his forthcoming publications, and before finally bidding farewell to the reader (hoping that he will be granted patience to endure the nit-picking attentions of his critics), he adds, enigmatically, and in a suddenly solemn tone, that, since he has dedicated these stories to his patron, the Count of Lemos, they contain 'algún misterio [. . .] escondido que las levanta' (I, p. 53)" (Boyd, 2005: 50)

modo fragmentario en la écfrasis imaginaria. La metáfora de la obra como cuerpo ya la hemos visto presente en la *Philosophía antigua* de Pinciano, donde el poema era comparado con la unión de cuerpo y alma. Pero aquí asistimos a una desarticulación del tópico. Lejos de la armonía que simbolizaba la unión de ambas partes en el tratado del médico vallisoletano, el cuerpo adquiere aquí, en toda su materialidad, un aspecto monstruoso.

Francisco Cascales en una de sus *Tablas poéticas* apela a la metáfora de los *disjecta membra* para caracterizar las tramas mal compuestas. Al referirse al modo en que deben incorporarse los episodios para obtener un todo coherente y armónico, Castalio, uno de los interlocutores del diálogo, afirma:

Los episodios, que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas, (...) se juntan según el verisímil y necesario, y se atan estas partes accessorias tan estrechamente con la principal, que *componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado tanto, que ya no se pueden separar sin hazerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula.* (...) Este es uno de los más importantes preceptos de la poética; y como tal, comienza dél nuestro Horacio, riyéndose de los poetas que no saben componer una fábula que conste de principio, medio y fin; antes, huyendo del arte, hazen un cuerpo desproporcionado, feo y monstruoso.” (*Tablas poéticas*, “Tabla segunda”)

Creemos que no se le ha dado la suficiente relevancia al problema de lo fragmentario como principio poético en esta colección. ¿Acaso no insistió en esto el mismo Cervantes al proclamar como lo más destacable de estas novelas el haber abierto un camino “por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino” (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-26)? En relación con esto, cabe recordar que Covarrubias define “Desatino” como “desconcierto, cosa hecha sin discurso y sin consideración.” (s.v. ‘Desatino’)

Forcione (1972), quien estudió esta metáfora en relación con las apreciaciones que Cervantes vierte sobre el *Persiles*, le asigna una raigambre clásica a la imagen. En este caso, la vinculación con el cuerpo desarticulado representa –según el mencionado crítico– los riesgos involucrados en la innovación cervantina a nivel de la *dispositio*.⁶⁰ Nos parece muy significativo que el estudioso norteamericano consigne el uso de esta analogía en relación con los aspectos estructurales de las obras, puesto que, en cierta forma, lo que está en juego en la cita precedente es la cuestión de la unidad de la colección. En efecto, el párrafo citado prelude la introducción del problema de la ejemplaridad, unido al interrogante sobre la posibilidad de realizar una lectura que abarque todo el conjunto. En un estudio sobre el *Prólogo*, Christel Sola (2006) hace una sugerente aseveración sobre la cuestión que venimos desarrollando:

La arraigada presencia de las isotopías opuestas de la organicidad y la dislocación en el texto liminar nos ha llevado a emitir la hipótesis de que éste, sin perjuicio de su evidente amenidad, es una reflexión sobre el estatuto ambiguo del género «colección de novelas», entre reflejo del orden armónico de la Creación tal como podían concebirlo las metafísicas tradicionales (que subordinan lo múltiple a lo uno) y posibilidad del desorden. (Sola, 2006: 90)

En el marco de estas reflexiones, resulta interesante que el recurso de vincular las novelas con un todo desarticulado se encuentre asociado con los peligros de una interpretación errónea. La frase que citamos anteriormente se completa con la siguiente aclaración: “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.” (*Prólogo*, 18)

⁶⁰ “The autor fears that the offspring of his inventiveness, education, and imitation may be deformed. The metaphor has a classical ring, recalling the monstrosity to wich Horace likened poems composed haphazardly and perhaps also Aristotle’s description of the tragic plot as a body which can be embraced in a single view. Throughout the sixteenth and seventeenth centuries the analogy was repeated by literary theorists, and it was generally used in refrence to the structure or disposition of the plot of epic and tragic poetry.” (Forcione, 1972: 13-14)

No ha pasado inadvertida para los críticos la sugestiva insistencia cervantina en proclamar la ejemplaridad de sus novelas. Prácticamente todos los estudiosos que se ocupan de analizar el *Prólogo* recalcan en la relevancia de esta cuestión. En lo que a nuestros intereses respecta, varias cuestiones se pueden colegir de esto.

En primer lugar, lo que subyace a toda la analogía –además de la comparación por la negativa de la colección con un cuerpo desarticulado– es la metáfora nutricia que identifica el aprovechamiento brindado por la lectura con un alimento. De acuerdo con esto, la lectura es al alma lo que el alimento, al cuerpo. Es decir que encontramos dos planos involucrados: uno, material y otro, espiritual. A su vez, la frase explota al máximo esta cadena de asociaciones al vincular lo corporal con lo bajo. El autor avisa a quienes emprendan la lectura de esta colección que no podrán sacar de ella “pepitoria”, es decir, deberán estar prevenidos de no hacer una interpretación burda y grosera de las novelas (comparable en el plano alimenticio a un rústico guiso en el que se mezclan los despojos de las aves).⁶¹

Como ya hemos dicho, numerosos investigadores, desde que Américo Castro (1948) pusiera el foco sobre la ejemplaridad de estas novelas, se han encargado de reflexionar sobre este asunto –en su mayoría, refutando la tesis de Castro–. La controvertida opinión de Castro –tan errada como ineludible– sostiene que estas aclaraciones se deben a que Cervantes intenta congraciarse con la moralidad del *establishment* de la época en una actitud que el cervantista tacha de “hipócrita”. Sin embargo, en el contexto desestabilizador que plantea el prólogo desde su inicio, no es aceptable pensar que las aseveraciones del enunciador deban ser tomadas como

⁶¹ En el ya citado artículo de Christel Sola, ésta hace un minucioso análisis de la cuestión etimológica y retórica de lo que ella denomina la “filología de la pepitoria” (Sola, 2006: 99), asociando esta metáfora con la temática amorosa. Remitimos a su trabajo para profundizar estas cuestiones. Asimismo, Alicia Parodi (2013: 227-231) se ha ocupado de rastrear la incidencia de esta imagen a lo largo de toda la colección de las *Ejemplares*.

depositarias indiscutidas de autoridad. Antes bien, el hincapié puesto en aclarar estas cuestiones se torna sospechoso. Esto es: si la imagen del autor se viene construyendo dentro de un juego de ambigüedades y refracciones, la exhortación a leer las novelas de una única y determinada manera, produce un quiebre con lo que venimos leyendo. Es claro que la cuestión de la ejemplaridad está puesta allí para ser problematizada antes que clausurada mediante la advertencia de un autor literalmente desdibujado.

Esta línea de interpretación, que ha primado en la mayoría de los cervantistas actuales, se refuerza con la hiperbólica aclaración cervantina sobre sus buenas intenciones: “Una cosa me atreveré a decirte: 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.” (*Prólogo*, 19)⁶²

Otra vez, observamos cómo la fina ironía de Cervantes (quien declara el propósito de cortarse la mano con la que escribió las novelas si éstas introdujeran algún mal pensamiento en los lectores, mientras que párrafos más arriba declaraba que la otra mano la tenía inutilizada) da por tierra con cualquier intento de interpretación unívoca; por cuanto la necesidad de insistir en la moralidad de las novelas no hace más que poner el énfasis en la posibilidad de que sean leídas de aquella otra manera indeseable.⁶³

De lo dicho hasta aquí, podemos colegir que en el *Prólogo* se establece una encrucijada entre dos planos (material y espiritual) puestos en relación con la finalidad de la ficción. Este binomio anticipa las dos definiciones de poesía que se brindan en las novelas: la poesía como doncella (que asocia metafóricamente la belleza corporal y la

⁶² Un buen compendio de las diferentes perspectivas críticas existentes acerca del problema de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* se puede encontrar en Boyd (2005: 8-12)

⁶³ La mal ocultada ironía de este aserto fue señalada oportunamente por Avalle Arce (1982).

castidad –virtud principalmente referida al cuerpo– de algunas jóvenes tanto con el deleite como con la finalidad moral atribuidos en la época a la ficción) y la poesía como ciencia (es decir, la ficción vinculada con el provecho intelectual que se esperaba produjera en sus lectores).

Esta construcción bipartita atraviesa todas las *Ejemplares*, ya que volvemos a encontrarla en el desenlace del *Coloquio* (y casi final de la colección toda) cuando Cipión, cerrando la reflexión hecha por Berganza sobre la verdad (nada menos), sentencia que “La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado.” (*Coloquio*, 623). Es innegable que la problematización de los lazos entre virtud, entendimiento, verdad y ficción es una de las coordenadas posibles para recorrer las doce novelas.

El campo semántico alimenticio no se agota con la referencia a la pepitoria, sino que reaparece unos párrafos más abajo, nuevamente vinculado con la finalidad de las novelas: “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.” (*Prólogo*, 18)

Por un lado, es dable señalar que aparece en esta cita nuevamente la metáfora alimenticia referida al producto obtenido de la lectura. Esta vez, se trata de un “fruto”, pero encontramos de nuevo la combinación de lo sensorial (sabroso) con lo espiritual (honesto).

Cabe recordar que ésta es una idea que hallábamos asociada con la finalidad de las ficciones también en los tratados poéticos de la época. Tal como desarrollamos en los apartados precedentes, los tratadistas utilizaban la metáfora de la píldora dorada para

representar los modos en que, según ellos, las ficciones debían amenizar las enseñanzas. La imagen de la píldora azucarada, muy cercana a la del fruto que esconde en su interior lo sustancioso, contrasta aquí palmariamente con la alusión a la materialidad explícita de los desechos de aves mezclados en la indeseada pepitoria. El contraste realza ambos polos y logra poner en entredicho la ascética armonía entre corteza y meollo que propone el símil del fruto honesto. Entre la desagradable pepitoria y “el sabroso y honesto fruto” se establece en el texto una isotopía que asocia la palabra con el alimento (tanto el bendecido como el abyecto) que persistirá –como tendremos oportunidad de mostrar– a largo de toda la colección.

Por otra parte, volvemos a enfrentarnos en el pasaje citado con el problema de la ejemplaridad puesto en relación con un modo de lectura que propugna unir las partes de un todo fraccionado. Es claro que estamos ante una poética indiciaria (que veremos enunciada explícitamente en la *Novela del licenciado Vidriera*), una poética que nos propone, como ya dijimos, llegar a la verdad mediante la lectura de señas.

Sin embargo, no hay una receta que pueda aplicarse para llegar a esa verdad. El autor procura dejarlo en claro mediante el tono concesivo –pertinentemente apuntado por Avalle Arce (1982: 15)– que utiliza al referirse al asunto. Cada lector (advertido desde el comienzo sobre la falta de certezas puesta en la voz autoral) es invitado a decidir cómo religar estos fragmentos, o, para seguir con las imágenes alimenticias, cómo deglutirlos.

4.4. “Algún misterio tienen escondido...”

El problema de una posible lectura unificada no se agota en las metáforas nutricias, sino que reaparece al final del *Prólogo*, cuando el autor anuncia que, al estar

dedicadas a un tan gran señor como el Conde de Lemos, estas novelas guardan algún misterio: “Sólo esto quiero que consideres: que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta.” (*Prólogo*, 20)

Riley (1966: 174-175) relaciona esta sentencia con la división que solía establecerse en los prólogos del Siglo de Oro en torno al tipo de lector esperable para la obra que estaba siendo presentada. De este modo, para el crítico inglés, la intención de Cervantes al introducir estos conceptos no era otra que la de plantear el –ya para ese momento convencional– discernimiento entre los lectores cultos y los incultos o necios. A partir del análisis de estos postulados, el citado investigador dedica el resto de ese apartado a definir la noción de “vulgo” tal como se encuentra representada en las obras cervantinas.

Si bien es cierto que el *Prólogo* de las *Ejemplares* culmina con una alusión a los “más de cuatro sotiles y almidonados” cuyas críticas el autor espera recibir con paciencia –razón por la cual, creemos muy válidas las apreciaciones hechas por Riley–, consideramos que la utilización del término “misterio” habilita otras claves de interpretación.⁶⁴ Nos referimos, esencialmente, a la tradición que defendía la oscuridad de la poesía y la asociaba con una finalidad trascendente.

Según dice Covarrubias en su ya citado *Tesoro de la lengua castellana*, el misterio es “cualquiera cosa que está encerrada debajo de velo, o de hecho, o de palabras, o de otras señales, y así solemos decir esto no carece de misterio.” (s.v. ‘misterio’) Como vemos, el sentido más inmediato que podrían guardar las palabras cervantinas parece vincularse con la obra misma antes que con sus receptores (aunque

⁶⁴ Coordenadas de lectura que Riley (1966: 174) menciona sin profundizar.

no se puede negar que ambas cuestiones estén íntimamente ligadas).⁶⁵ De acuerdo con nuestra perspectiva de lectura –que coloca el acento en la poética de la colección–, la problemática del misterio entendido como secreto resguardado resulta a todas luces relevante.

En efecto, el tópico de la verdad profunda velada tras la superficie de las fábulas era uno de los más utilizados en defensa de la poesía.⁶⁶ Cuando nos referimos a las ideas expresadas por Boccaccio en su *Genealogía de los dioses paganos* tuvimos oportunidad de identificar la presencia de este argumento en su definición de la labor poética.

Los neoplatónicos tomaron esta idea para justificar el origen divino de la poesía de acuerdo con dos vertientes: por un lado, en relación con la herencia clásica, se consideraba que las creaciones poéticas habían sido utilizadas por los antiguos para ocultar los saberes arcanos que pretendían alejar de los oídos profanos. Así se instaura una tradición de primeros poetas teólogos, cuyo más alto representante era Orfeo. Por otra parte, desde los postulados judeocristianos, se alegaba que las poesías no podían ser malignas toda vez que eran utilizadas en la Biblia y, más importante aún, porque Jesús mismo había hablado mediante parábolas, es decir, ficciones.⁶⁷

⁶⁵ La contracara de la dignificación de la poesía mediante el artilugio de la oscuridad era, precisamente, la posibilidad de deleite que brindaban las ficciones a los lectores con diferentes capacidades de comprensión. De este modo, Boccaccio en su tratado sobre los dioses paganos, enuncia que “Ciertamente son de tanta importancia las fábulas que los ignorantes se divierten con la primera cobertura de éstas y los ingenios de los doctos se ejercitan en sus profundidades, y así con una misma lectura aprovechan y deleitan.” (Boccaccio, 1983: 826). Cervantes desmonta estos tópicos utilizados para censurar a aquella turba de lectores indeseables en el episodio del amo poeta de Berganza en el *Coloquio de los perros*.

⁶⁶ Otis Green (1979, III, 470-474) dedica un apartado de su monumental estudio sobre la tradición occidental en España al tópico “*sub velamine*” con el que se defendía a la poesía. Allí traza un recorrido que releva algunas apariciones del tópico desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro.

⁶⁷ Al referirse a los orígenes del lenguaje poético Boccaccio alega: “...quisieron los más sabios que se inventara un modo refinado de hablar, sobre el que encomendaron a los sacerdotes que discurrieran. Algunos de éstos, aunque pocos, entre los que se cree estuvieron Museo, Lino y Orfeo agitados por una cierta inspiración de la mente divina, idearon versos extraños regulados con medidas y tiempos y los inventaron en alabanza de Dios. En los que, para que fuesen de mayor autoridad, bajo una corteza de palabras pusieron los excelsos misterios de las divinidades, pretendiendo por medio de esto que la majestad de tales, que debe ser venerada, no se lanzara al precipicio del desdén por el excesivo conocimiento del vulgo...” (Boccaccio, 1983: 820) Siguiendo por esta línea de dignificación de la poesía,

El neoplatonismo florentino, especialmente el de Ficino y Pico della Mirándola, potenció estas ideas hasta consolidar una verdadera “teología poética”, como la ha denominado Edgar Wind (1972: 27).⁶⁸ Lo significativo para nuestro propósito es que estaba fundada en principios similares a los que García Gibert (2004) utilizaba para caracterizar el pensamiento analógico español –en el artículo al que hemos aludido con anterioridad.

Los tratadistas españoles se hicieron eco de estas ideas sobre el lenguaje poético (que se registran ya desde la Carta-proemio del Marqués de Santillana). Así, Carvallo afirma que la oscuridad de la poesía, además de servir para endulzar sus enseñanzas – como nos encargamos de mencionar oportunamente–, resulta ser, en última instancia, una protección de los saberes y verdades que debían permanecer inaccesibles al vulgo:

y porque no era lícito que los altos misterios fuesen entendidos fácilmente, de los que acaso podrían burlar dellos, y porque lo sancto no se dicesse a los perros, ni las

destaca que también en la tradición hebrea los profetas “compusieron las grandezas de dios bajo el velo métrico-literal que llamamos poético.” (*Ibidem*, 821) Y, en el capítulo siguiente, completa este panorama indicando que “muy a menudo Cristo Dios utilizó esta especie en sus parábolas.” (*Ibid.* 824) Similar recorrido había trazado Petrarca (1977: 390-392) en sus *Invective contra medicum*, que circulaban en España en la traducción nada menos que de Hernando de Talavera.

⁶⁸ Lo que nos interesa subrayar de la propuesta de Wind –a la que también ya hemos hecho referencia en una de las notas– son fundamentalmente sus apreciaciones acerca del modo en que Pico abordó el problema de los misterios paganos. Para el estudioso, es posible encontrar –a partir de la afinidad que Pico descubre entre las teologías paganas, hebrea y cristiana, consideradas por éste dentro de las tradiciones místicas– el desarrollo de una “Filosofía de la tolerancia”, basada en “una oculta concordancia” (Wind, 1972: 30) entre la naturaleza de los dioses paganos (entendidos en el sentido órfico), la naturaleza de la Ley mosaica (en el sentido oculto de la Cabbala) y la naturaleza de la gracia cristiana (extraída de entre la multitud de secretos que San Pablo había revelado a Dionisio el Aeropagita). De este modo, siempre según Wind, Pico propugnaba una actitud antidogmática en la que se producía una hibridación entre doctrina y poesía, un sincretismo entre imágenes paganas y religiosas que se permeaban mutuamente. El ejemplo que brinda es el de las imágenes de Venus que se parecían a la Madonna o a la Magdalena. Al terminar el primer capítulo, advierte: “Incuestionablemente, una vez que la transferencia de tipos se convirtió en práctica universal, fue aplicada sin muchos miramientos por artistas menores. Sería absurdo pues, buscar un misterio detrás de cada imagen híbrida del Renacimiento. En principio, sin embargo, el hábito artístico de jugar y experimentar con esas oscilaciones, estaba sancionado por una teoría de concordancia que descubría un misterio sagrado en la belleza pagana, concibiendo ésta como un medio poético a través del cual había sido transmitido el esplendor divino: ‘Como dice Dionisio, el rayo de lo divino no puede alcanzarnos a menos que esté cubierto por velos poéticos.’ [Egidio da Viterbo, *In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis*, Cod. Vat. lat. 6325, fols. 13s]” (Wind, 1972: 34)

margaritas a los puercos, ni lo inculpable y tan justo se pussiesse en las comunes manos de los detractores y maledizientes. (*Cisne*, I: 121)⁶⁹

Al mismo tiempo, estas ideas circulaban en textos de mayor divulgación, que no necesariamente trataban sobre el hecho poético. La *Philosophía secreta*, tratado de mitología escrito por Juan Pérez de Moya e impreso en Madrid en 1585, define en su primer capítulo los fundamentos teóricos que sustentan su trabajo. En función de esto, comienza su obra definiendo las fábulas en los siguientes términos:

Fábula dicen a una habla fingida con que se representa una imagen de alguna cosa. (...) toda fábula se funda en un razonamiento de cosas fingidas y aparentes, inventadas por los poetas y sabios, para que debajo de una honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad, inducir a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina.” (*Philosophía secreta*: 65)

Si bien las expresiones de Pérez de Moya tienen un claro sentido moral, es dable aclarar que no todos los autores entendían el misterio escondido detrás de las ficciones en estos términos.⁷⁰ En el caso de Cervantes, sabemos que la alusión a estos tópicos nunca entraña una utilización servil o meramente convencional. Antes bien, consideramos pertinente destacar esta concomitancia ideológica, puesto que muchas de estas nociones aparecerán mezcladas en las *Novelas ejemplares* no de un modo explícito, sino como parte de la imaginería cervantina que se amalgama en su creación.

⁶⁹ Se vuelve ineludible aquí la referencia a los perros del *Coloquio* y al episodio del amo poeta de Berganza, quien hace uso de un modo bastante burlesco de la mentada frase evangélica.

⁷⁰ Para ofrecer un ejemplo de la fortuna obtenida por estas ideas en toda Europa, podemos citar lo expresado por el poeta inglés Philip Sidney –al que ya hemos hecho referencia– en las conclusiones de su tratado *Defensa de la poesía* (1595). De un modo curiosamente más cercano a las ideas que encontramos en Cervantes, define la oscuridad poética en relación con la virtud y el conocimiento: “De manera que la siempre loable Poesía se encuentra plena del deleite que nace de la virtud y no carece de ninguno de los dones que deberían ubicarse junto al noble nombre del conocimiento, (...) fue un deseo de la Deidad celestial darnos, a través de Hesíodo y Homero, bajo el velo de las fábulas, todo el conocimiento: la lógica, la retórica, la filosofía natural y moral y *quid non?*; a creer conmigo que existen numerosos misterios en la poesía que han sido escritos deliberadamente con oscuridad para que las mentes profanas no abusen de ellos...” (Sidney, *Defensa de la poesía*: 199)

El misterio que guarda la colección cervantina plantea al lector un desafío poético antes que moral, una invitación a recorrer estas historias en busca de alimento para el ingenio.⁷¹

4.5. “No siempre se está en los templos...”

Como se puede colegir de lo expuesto hasta aquí, el *Prólogo* despliega una serie de tópicos ligados a la defensa de la poesía que provenían del imaginario renacentista. En el caso de las *Ejemplares*, el hincapié puesto de un modo tan palmario en la finalidad ejemplarizante, al contrario de lo que piensa Castro (1948), podemos asociarlo con adoptar una estrategia de defensa en el entorno crecientemente opresivo hacia la ficción que encontramos a fines del siglo XVI y principios del XVII, en pleno avance y consolidación de los mecanismos contrarreformistas. Es en esta encrucijada que debemos leer la colección y su poética. En relación con esto, Márquez Villanueva (2005), en un artículo dedicado al estudio de la moralidad en las novelas que nos ocupan, sentencia:

Las *Novelas ejemplares* aparecen en un momento de tensión, con poderosas instancias externas y bajo una clara conciencia de apertura a discursos transgresivos. La literatura de ficción y entretenimiento desestabilizaba el ámbito ideal de las Letras en su pugna con el manierismo académico, lo mismo que tendía a escurrirse del control ideológico garantizado por la vigilancia del bloque Iglesia-Monarquía. (Márquez Villanueva, 2005: 88)

⁷¹ Con respecto a esto, vienen muy a cuento las afirmaciones de Aurora Egido (1990) sobre la oscuridad conceptista de los poetas barrocos: “Frente al concierto renacentista, la poesía del siglo XVII ofrece la práctica de un *habla desconcertada* que ya tenía sus precedentes en la prosa mística teresiana. (...) El descuido se manifiesta de muy distintos modos. Uno de ellos en la técnica de la obra abierta, inacabada, que queda en suspenso. (...) La dificultad y la oscuridad tenían su raíz en ese *descuido* aparente que calla, detiene, suspende o abandona.” (Egido, 1990: 46 –cursivas en el original) No resulta difícil reconocer varios de los mecanismos narrativos cervantinos entre los enunciados por la autora. De ahí que el misterio enunciado en el *Prólogo* pueda pensarse dentro de los límites del conceptismo.

Es esta función desestabilizadora de toda certeza y doctrina la que veremos aflorar en los acercamientos cervantinos a la teoría literaria de ese momento. Su interés, como hemos observado, parece estar centrado en las imágenes utilizadas para ensalzar la poesía en tanto práctica edificante para el espíritu humano.

De esta manera, el autor hace el gesto de preocuparse por una noción (la de ejemplaridad) que luego veremos complejizada y desarticulada a lo largo de las diferentes novelas. Notemos que en el fragmento citado párrafos más arriba, se plantea abiertamente que el contenido ejemplar no emana de la obra a simple vista (“si bien lo miras...”) sino que surge como resultado de una decisión del autor: “Heles dado el nombre de ejemplares”.

Inmediatamente, el mismo texto se encarga de reformular los límites del *delectare et prodesse* dentro de los términos de la eutrapelia (Wardropper, 1982; Thompson 2001 y 2005):

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. (*Prólogo*, 18)

Varios aspectos son interesantes en este pasaje en el que, nuevamente, encontramos elementos tradicionales resignificados.⁷² Resulta sugestivo, por ejemplo,

⁷² Son claros los ecos boccaccianos presentes en el fragmento. Obviamente, estas ideas pudieron haber llegado hasta Cervantes por múltiples vías (no necesariamente por un contacto con el texto del autor italiano), pero es sugerente la semejanza. Al referirse a la utilidad de las fábulas, el florentino afirma: “*Con fábulas muy a menudo se restituyen las fuerzas a los espíritus de los hombres ilustres agotados por cosas más importantes, lo que no sólo se demuestra con un ejemplo antiguo sino con los cotidianos. (...) Con fábulas alguna vez se ofrece consuelo a los que se fatigan bajo el peso de la adversa fortuna, lo que se ve en Lucio Apuleyo [IV, 26-VI, 24]. (...) Ya hemos visto que con fábulas los ímpetus de las mentes que se precipitan a la pereza son reconducidos a una mejor utilidad.*” (Boccaccio, 1983: 825-los destacados son nuestros) Esto último, se refiere al ocio útil que posibilita la literatura.

más allá del suficientemente estudiado aspecto lúdico asignado a la ficción, que se mencione la voluntad de contribuir mediante esta obra con la “república”. Esta conciencia explícita de la faceta pública que conlleva toda obra impresa confiere al hecho poético una responsabilidad claramente política. En este sentido, no nos parece casual que se aluda a los oratorios y los negocios en contraste con el remanso que significa la lectura. Tanto el discurso religioso como el político estarán permanentemente en contacto con el universo poético que trama la colección. Además, en virtud de su aspecto eutrapélico, la poesía cumple un rol social, puesto que forma parte de los artificios humanos creados para poner la naturaleza al servicio del hombre.

No creemos fortuito que se mencionen lugares (alamedas, fuentes y jardines) que ponen el acento en la armonía entre naturaleza y arte. Antes bien, consideramos importante subrayar esta primera enunciación de la dicotomía, ya que atravesará la mayor parte de las discusiones sobre poética que se susciten en las *Ejemplares*. De hecho, las dos definiciones que aparecen en esta obra cervantina (la poesía como doncella, que nos remite a una belleza natural; y como ciencia, que alude al conocimiento alcanzado mediante el arte) reproducen esta dicotomía que constituye –en el pensamiento teórico de la época– las dos caras del fenómeno poético.⁷³

Frente a las voces que se erigían contra la ficción, alegando –escudados en las críticas platónicas– que ésta dañaba la república, Cervantes levanta una “docena de testimonios” que buscan demostrar los beneficios que trae la práctica literaria al

⁷³ Como ya vimos al comentar las ideas poéticas de los tratadistas, los teóricos consideraban que de un adecuado equilibrio entre el talento natural y las técnicas aprendidas surgían los buenos poetas.

“afligido espíritu”.⁷⁴ Como tantas otras, la idea de depositar las esperanzas en estos ejercicios vinculados con la imaginación aparece ya en el Pinciano.⁷⁵

Al mismo tiempo, Márquez Villanueva (2005: 67-70) señala como posible fuente de estas concepciones un tratado médico firmado por una mujer, Doña Oliva Sabuco de Nantes, aparecido en 1587.⁷⁶ Entre las interesantes ideas que desarrolla la autora, creemos pertinente destacar la siguiente: “El placer, contento y alegría son la principal causa por que vive el hombre y tiene salud, y el pesar y descontento por que muere.” (Doña Oliva Sabuco de Nantes, p. 115, *apud.* Márquez Villanueva, 2005: 68)

Los ecos de estas reflexiones se oyen en el *Prólogo* que analizamos. En este contexto, la poesía viene a cumplir una función reparadora tanto del cuerpo como del alma,⁷⁷ así del hombre como de la sociedad.

5. “Así de todas juntas como de cada una de por sí” o de la organización de esta tesis

Hasta aquí, hemos relevado una serie de ideas estéticas presentes en el *Prólogo al lector* y pretendimos situarlas en su contexto ideológico y cultural. Consideramos que estos principios se proyectan al resto de la colección y, en cierto sentido, permiten trazar una curva interpretativa que abarque desde este texto preliminar hasta *El coloquio de los perros*. En función de esto, la disposición de esta tesis se funda en el análisis de las

⁷⁴ Para un resumen de las controversias en torno a la lectura en el Siglo de Oro, puede consultarse Ifé (1992: 11-44)

⁷⁵ Recordemos que en el párrafo 2.1. ya habíamos mencionado que para Hugo, uno de los personajes de la *Philosophía antigua*, la imaginación era el principal instrumento de la felicidad o la ruina humanas. Y, precisamente, de acuerdo con los parámetros fisicistas dentro de los cuales se mueve el Pinciano, el calor con sequedad asociados a la facultad imaginativa la hacía muy cercana al furor y, por lo tanto, muy afín a la labor poética.

⁷⁶ Se trata de la Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, libro que a pesar de estar firmado por la nombrada Doña Oliva, Márquez Villanueva (2005: 67) sospecha escrito por su padre, el bachiller Sabuco y Álvarez.

⁷⁷ Dualidad que vuelve a ser mencionada en el último fragmento citado.

distintas maneras en que los elementos hasta aquí indicados se ficcionalizan en las diferentes novelas.

A partir del modo en que se distribuyen las definiciones de poesía en las *Ejemplares*, hemos advertido que es posible marcar tres núcleos teóricos en la colección: en el comienzo, *La gitaniella*, donde la poesía es comparada con una doncella; en el centro, la novela del *Licenciado Vidriera*, donde encontramos la imagen de la poesía como ciencia; y en el final de la colección, *El coloquio de los perros*, que concentra gran parte de la poética del conjunto a punto tal que Pabst (1972) ha propuesto leer esta novela como un marco desplazado en el que se exponen los fundamentos teóricos e ideológicos de estas novelas.

En virtud de ello, consideramos pertinente organizar la tesis en torno a tres núcleos, anclados en tres de las doce novelas de la colección: *La gitaniella*, *El licenciado* y el *Coloquio*, que –tras una necesaria introducción en la que se planteen las directrices teóricas– se erigirán en centro de cada uno de los capítulos. A partir del estudio de cada una de las mencionadas novelas en relación con los postulados teóricos enunciados en ellas, abordaremos el análisis de las demás narraciones.

Como dijimos, creemos posible establecer en las *Ejemplares* redes conceptuales que atraviesen las diferentes novelas y vayan tramando su unidad. Es por esta razón que privilegiaremos, salvo expresas excepciones, la elaboración de capítulos en torno a problemáticas que atraviesen varias novelas, de modo que el desarrollo de la tesis pueda poner de manifiesto en su seno mismo las tensiones que informan la colección. Consideramos que la mejor forma de hacerle justicia al proyecto cervantino (abordado desde nuestra perspectiva) es adoptar una estructura miscelánea que ponga el acento en los cruces, repeticiones, continuidades y cortes que nos proponen las *Ejemplares* en su recorrido.

CAPÍTULO II

LA POESÍA COMO DONCELLA

Las *Novelas ejemplares* presentan, como ya dijimos, las definiciones de poesía como doncella y como ciencia por separado. Estas dos imágenes que en las demás obras cervantinas, según vimos, expresan de un modo figurado y sintético la concepción poética del alcalaíno se hallan aquí escindidas. Esto determina, en primer lugar, una mayor persistencia del tema en esta obra (esto es, mientras que la aparición de la poesía personificada se restringía en las otras ficciones a un segmento particular, en la colección que nos ocupa, la disgregación propicia que el asunto se disemine y aumente así su relevancia). En segundo término, la bipartición de este concepto –que consideramos central– pone de relieve la fragmentación, uno de los procedimientos formales nodulares en la construcción de las *Ejemplares* como un todo organizado.

La primera definición de poesía aparece, como hemos referido, en la novela que encabeza la colección, *La gitanilla*. Jorge García López en su edición, recogiendo la opinión de otros investigadores la califica como un verdadero manifiesto literario. En virtud de ello, a lo largo de este capítulo examinaremos los modos en que las concepciones poéticas planteadas en esta primera pieza a irradian al resto de la colección, centrándonos, fundamentalmente, en la construcción de las doncellas (que son el punto de comparación en la mentada analogía).

Si bien ya hemos citado el fragmento en cuestión, consideramos pertinente reproducirlo nuevamente aquí, para profundizar su análisis. Recordemos que Preciosa, la protagonista de esta novela, en una de sus entradas en Madrid, es abordada en la calle por un paje que le ofrece un papel con versos y un escudo de oro (de inmediato

descubrimos que aquellos están dedicados a exaltarla y de allí colegimos que el joven aficionado a la poesía es además su enamorado). En un segundo encuentro, la gitanilla le pregunta si él es poeta y la respuesta del paje incluye nuestra tan aludida reflexión. En medio de una serie de consideraciones en torno al estatuto de los poetas (que luego veremos retomadas en *El licenciado Vidriera* en relación con la idea de la poesía como ciencia), el paje sentencia:

—... Hase de usar de la *poesía como de una joya preciosísima*, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La *poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta*. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican. (*La gitanilla*, 60 –los destacados son nuestros)

Vemos emerger aquí asociadas dos metáforas que ya habíamos observado tanto en las otras obras cervantinas como en los tratados poéticos de la época. Nos referimos, obviamente, a las imágenes de la poesía como doncella y como joya. La diferencia con las otras obras de este autor, además de la ya señalada división de los términos involucrados (doncella-ciencia), reside en que aquí la poesía no está adornada con piedras preciosas sino que ella misma es una joya. Y esto nos remite a la idea presente en los tratadistas –mencionada en nuestra introducción– que vincula la labor poética con una valiosa alhaja que simboliza la doctrina escondida en las ficciones. La joya, por eso, oficia simultáneamente como símbolo de la belleza literaria y de la ciencia contenida en los textos poéticos.¹

¹ Recordemos aquí las afirmaciones de Carvallo ya citadas: “Ansi los Poetas para que no se perdiessse de la memoria la rica, y preciosa piedra de su doctrina, y anduviesse siempre a la vista la engastaron en los engastes ricos de sus figuras y semejanças, apropiandolas, y ajustándolas a la verdad, como a la piedra el engaste.” (*Cisne*, I, 118) Asimismo, vale volver a mencionar que Pinciano (*Philosophía antigua*, I: 210) llama “oro” a la ciencia que las poesías contenían.

La identificación de la poesía con el personaje de Preciosa (que lleva la analogía grabada en su nombre) es evidente. Tal como lo desarrollara Güntert (1972) y profundizaran luego otros, entre los que destacamos a Parodi (2002) y D' Onofrio (2014), la pequeña gitana ostenta los atributos poéticos en sus dos vertientes: la virtud y la belleza.

En esta línea, nos interesa destacar el juego entre interior y exterior que se entabla en esta construcción. Nos referimos a la dialéctica entre lo que es mostrado y lo que debe ocultarse (tal como asevera el paje: las enseñanzas de la poesía no deben estar al alcance de cualquiera). Esto también está en consonancia con el enfoque que Carvallo y Pinciano –aunque este último lo exprese mediante otras metáforas– le asignaban al problema de la oscuridad de la palabra poética. La idea de que las ficciones se compusieran de una superficie o una apariencia, por un lado, y de una verdad escondida en lo profundo, al alcance de unos pocos, por el otro, constituía el eje central –como ya vimos– de los postulados apologéticos sobre el valor de la poesía para la república. No es casual, en este sentido, que el paje esgrima al final de su discurso unos argumentos muy similares a los expuestos por el autor del *Prólogo*:² la virtud de la ficción reside, en última instancia, en su capacidad de consolar, deleitar y enseñar.

Con respecto a esto, no debe pasar inadvertido que Preciosa sea presentada como un enigma para los lectores, quienes no sabemos de dónde le viene esa gracia natural que la eleva por sobre las demás gitanas hasta el final, cuando descubrimos que, en realidad, era la hija raptada de un matrimonio de nobles. Esta circunstancia, que a menudo se ha interpretado desde una perspectiva sociológica (con las consiguientes elucubraciones sobre si Cervantes adscribía o no al determinismo de un pensamiento

² Recordemos que la voz autoral del *Prólogo* también apela al símil entre sus novelas y el encanto que producen las alamedas, los jardines y todos aquellos espacios destinados a confortar el espíritu.

clasista) cobra mayor relevancia si es leída en la coordenada que propugnamos, esto es, si entendemos que es otra de las características que contribuyen a la configuración de la protagonista como la encarnación de la poesía. Por ende, los pliegues de este personaje pueden interpretarse –según lo expresado por el paje– a la luz del misterio oculto en cualquier ficción.

Al mismo tiempo, la metáfora del oro ligada con la virtud reaparecerá en relación con otras las doncellas de las *Ejemplares*, aunque la hallaremos particularmente novelada en la figura de Leonisa, la protagonista del *Amante liberal*. De este modo, será posible establecer una línea de lectura a través de las doncellas (aunque, como veremos, no todas se ajusten precisamente a esa caracterización) que permita rastrear la ficcionalización de la dualidad esencial atribuida a la poesía por el paje (y por los teóricos de la época, según señalamos). El personaje que mejor encarna estas contraposiciones constitutivas es el de Isabela en *La española inglesa*. Sin embargo, la presencia de estos motivos no sólo opera en la construcción de todas las protagonistas sino también rige las relaciones establecidas entre los personajes femeninos de las diferentes novelas.

En virtud de todo lo expresado, dedicaremos el presente capítulo a examinar las variaciones que adquiere en la colección la imagería de la poesía como joya, representada fundamentalmente en la construcción de las doncellas cervantinas. Comenzaremos por el análisis de los poemas cantados por Preciosa en *La gitanilla* – quien, como dijimos, personifica la labor poética–, para luego dedicarnos a examinar las modulaciones que adoptan las cuestiones planteadas en esta novela en la construcción de las otras doncellas noveladas en las *Ejemplares*.

1. Los poemas de *La gitanilla* como programa estético

Los poemas incluidos en *La gitanilla* fueron durante muchos años soslayados por los estudiosos de la obra cervantina.³ Tal como lo afirma Forcione (1982) en su estudio sobre la visión humanista en cuatro de las *Novelas ejemplares*, hasta no hace demasiado tiempo, las composiciones insertas al comienzo de esta obra eran generalmente ignoradas por los críticos. Fue Casaldueiro (1974) el primero en examinar estas poesías e intentar vincularlas con su contexto narrativo. A partir de esta mirada fundante, numerosos investigadores (Forcione: 1982, Gerli: 1986, Joly: 1993 y Parodi: 2002, por mencionar sólo algunos) han depositado su interés en ellas y nos han advertido sobre su importancia. Gerli (1986), por ejemplo, considera que estos textos líricos ofrecen un “microcosmos” de los principales lineamientos ideológicos de la novela. Parodi (2002), por su parte, lleva estas ideas más allá, al plantear que estos poemas encierran las claves poéticas de toda la colección.

Nosotros compartimos la apreciación de que los poemas presentes en esta primera novela cifran múltiples aspectos que se desarrollan luego en el conjunto de *Ejemplares*. No sólo en lo relativo a las características que tendrán las doncellas en la colección (anunciadas en los poemas dedicados a Preciosa), sino también en lo que se refiere a la cosmovisión desplegada en la serie de novelas, cuyo germen podemos hallarlo en los poemas cantados por la hermosa gitanilla.

La gitanilla presenta nueve poesías incluidas, distribuidas de la siguiente manera: tres romances inaugurales cantados por Preciosa (el romancillo de Santa Ana, el romance de la Reina Margarita y la buenaventura); las redondillas que el paje escribe para Preciosa (ubicado entre el romance de la reina Margarita y la buenaventura) y el

³ Para una clasificación completa de los poemas en cuestión, cfr. Joly (1993: 7)

soneto dedicado por éste a la gitanilla; la coplita cantada por Preciosa, compuesta por versos cuatr sílabos y octosílabos, que hace las veces de ensalmo (única composición fehacientemente inventada por ella); el canto amebeo entre Andrés Caballero-Juan y Clemente- el paje, y, finalmente, las redondillas que Preciosa entona en respuesta a las liras de sus enamorados.

La primera remisión a la poesía aparece cuando Preciosa es presentada. Las dotes poéticas son descriptas por el narrador como un adorno en la protagonista. A su vez, se las trata como un bien de cambio, ya que la gitanilla va a la corte a “vender” su mercancía:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire. Porque su taimada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, habían de ser felicísimos atractivos e incentivos para acrecentar su caudal; y así, se los procuró y buscó por todas las vías que pudo, y no faltó poeta que se los diese: que también hay poetas que se acomodan con gitanos, y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia. De todo hay en el mundo, y esto de la hambre tal vez hace arrojar los ingenios a cosas que no están en el mapa. (*La gitanilla*, 29-30)

Aquí, tal como lo señala Avalor Arce (1981:12), el relato muestra un camino que parece perfilarse hacia la picaresca, como mundo del hampa y de lo bajo (aunque sería conveniente que no olvidáramos el “parece” con el que comienza la novela, a través del cual el narrador parece renunciar a las certezas). En efecto, se observa en toda esta primera parte una oscilación entre el “tesoro” monetario que comportaba Preciosa para su abuela, quien la había entrenado para decir versos, y el simbolismo elevado de los materiales preciosos asociados con los modelos de virtud.⁴ Asimismo, aparece en

⁴ Chevalier y Gheerbrant recogen ambas significaciones para los metales preciosos en su *Diccionario de los símbolos*. Particularmente, en el caso del oro, después de desarrollar su acepción tradicionalmente positiva, vinculada con la perfección y con su carácter solar, regio e incluso divino, concluyen su artículo consignando su faceta negativa: “Pero el oro es un tesoro ambivalente. Mientras que el color del oro es un

esta oportunidad el ingenio vinculado a la necesidad (muy lejos de la prístina imagen de la poesía que nos brindarán las apreciaciones teóricas puestas en boca del paje). Este cariz picaresco no desaparecerá a lo largo de la colección, antes bien, lo hallaremos emparentado con las figuras de poeta que examinaremos en el capítulo siguiente (dedicado a la poesía como ciencia).

La primera entrada a Madrid marca, también, el ingreso del relato a un plano más “idealizante” –o plantea un cierto desvío de ese rumbo picaresco que iba tomando.⁵ Allí, Preciosa canta para Santa Ana un romancillo, el primero de los tres poemas inaugurales que marcan –como dijimos– la estructura de la colección para Parodi (2002).

1.1 El romancillo de Santa Ana

Lo primero que podemos mencionar es que el poema nos transporta a un tiempo pasado, el tiempo del Antiguo Testamento. Santa Ana –cuya figura había sido calcada por la tradición sobre la figura de Sara, la esposa estéril de Abraham– oficia de bisagra entre dos tiempos (el viejo y el nuevo, del Evangelio).

Precisamente, el primer interrogante que nos asalta al abordar el poema se encuentra relacionado con la materia poetizada. Es decir, cabe preguntarse por qué el poema que abre la colección está dedicado a Santa Ana y si es posible dotar esta elección de algún significado particular dentro de la lógica novelesca.

símbolo solar, ‘la moneda de oro es un símbolo de perversión y exaltación impura de los deseos’ (DIES, 172).” (Chevalier y Gheerbrant, s.v. ‘oro’) También al símbolo de las joyas le asignan una pluralidad de interpretaciones que abarcan desde el aspecto estrictamente material (en virtud del cual, la joya adquiere un valor principalmente ornamental) hasta la significación espiritual (cfr. Chevalier y Gheerbrant, s.v. ‘joya’)

⁵ Aunque las coordenadas material y simbólica, como veremos a continuación, se sigan intersectando en diferentes planos del texto.

Una primera respuesta a estas inquietudes puede asociarse con el principio de verosimilitud: dado que aquella era una santa especialmente venerada por los gitanos,⁶ el ingreso a la villa en el día de su “patrona y abogada” (*La gitanilla*, 30) no debería resultar particularmente llamativo.⁷ Sin embargo, la introducción de este motivo religioso al comienzo de la colección no pasó inadvertida para críticos de la talla de Forcione, Gerli o Parodi, quienes supieron sacar provecho de la figura de santa Ana en sus interpretaciones de la novela.⁸ Siguiendo sus agudas reflexiones, también nosotros consideramos que algunos aspectos de la composición merecen ser analizados con mayor detenimiento.

Para comenzar, es preciso señalar que nos encontramos ante un personaje bíblico cuya historia no aparece en el corpus de las Sagradas Escrituras sancionado como legítimo por la Iglesia Romana. La vida de Santa Ana, considerada la madre de la Virgen María, se encuentra dispersa en los denominados *Evangelios Apócrifos*, de los que luego se nutrieron gran parte de los textos hagiográficos que circularon durante la Edad Media y el Siglo de Oro.⁹

⁶ Sobre esta veneración particular nos dice Lola Luna: “Cada veintiséis de julio se celebra en el barrio de Triana de Sevilla la ‘Velá’ de la ‘Señá Santa Ana’. El culto a la santa tiene su centro en la parroquia del mismo nombre situada frente a la antigua Universidad de Mareantes, en un barrio históricamente caracterizado por la presencia gitana.” (Luna, 1991: 53)

⁷ Todas las citas del texto cervantino remiten a la Edición de Crítica, a cargo de Jorge García López.

⁸ Para Forcione (1982), por ejemplo, los dos poemas iniciales de *La gitanilla* brindan arquetipos religiosos que refuerzan la idea del matrimonio ideal al que aspira Preciosa. Entre los tópicos presentes en el “Romance de santa Ana”, destaca los de “La Presentación” de María en el templo (que, según él, se actualiza luego en el proceder de Preciosa y en el desfile de la reina Margarita) y el motivo de la esterilidad fecunda. No obstante ello, reconoce que existen otros motivos asociados a Santa Ana que podrían estudiarse en relación con la trama novelesca. Por su parte, Gerli (1986) destaca la dicotomía entre nobleza y virtud, cuyo contraste pone en evidencia la historia de la humilde Santa Ana, estéril y simple, elegida para ser la abuela del Hijo de Dios. Volveremos sobre estos conceptos al ocuparnos de la metáfora de la Santa como “casa de moneda”. El estudio de Parodi profundiza en los arquetipos vinculados a la Inmaculada Concepción, cuya introducción obedece a “una teología de la Creación, de la que a su vez se deduce una poética, es decir una particular idea sobre la creación por obra del hombre.” (Parodi, 2002: 67)

⁹ Vid. el texto de Suzanne Stratton (1988), “La Inmaculada concepción en el arte español” y el de Antonio Calvo Castellón (1993), “Los Apócrifos y la Leyenda dorada en la inspiración iconográfica mariana: el Anuncio del Nacimiento de María en tres tablas de Pedro Beruguete”. Según este último, “los *Evangelios Apócrifos*, hagiografías, recopilaciones como la *Leyenda dorada* o escritos de los santos, fueron, entre otras, fuentes idóneas que sustentaron la cristalización de imágenes que, en muchos casos, impactaron con fuerza en el fervor popular. (...) Los *Apócrifos* ortodoxos, los llamados *Apócrifos de la Natividad* aportan un rico caudal de noticias y sabrosos diálogos que permiten dar consistencia figurativa a historias de la encarnación, nacimiento y juventud de María; tres textos: *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio de Pseudo Mateo* y *Libro sobre la Natividad de María*, cuya génesis se remonta al siglo II. Sobre su origen señala Santos Otero que ‘...su fuente de información debió ser ante todo la

Si bien no es nuestro propósito aquí profundizar en el tratamiento que estos santorales —en los que se mezclaban lo folclórico, lo legendario y lo doctrinal— daban a la vida de los santos, nos interesa destacar que estos textos constituían en gran medida el imaginario religioso popular hasta que el Concilio de Trento, en medio de los embates iconoclastas provenientes del protestantismo, pusiera un freno a estas manifestaciones devocionales de dudosa procedencia.¹⁰

Lo interesante es que si miramos con atención los motivos y núcleos narrativos con los que el poema de *La gitanilla* exalta a la santa patrona de Madrid, encontraremos que en su gran mayoría pertenecen a la tradición pre-tridentina. El poema comienza diciendo:

Árbol preciosísimo
que tardó en dar fruto
años que pudieron
cubrirle de luto,
y hacer los deseos
del consorte puros,
contra su esperanza
no muy bien seguros; (*La gitanilla*, 31)

Si cotejamos esto con la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, texto, como sabemos, escrito en el siglo XIII, veremos que las similitudes son muy significativas. El texto dedicado a relatar la vida la madre de María la describe de la siguiente manera: “santa Ana es el *insigne árbol* que produjo la rama en la que milagrosamente brotó después una yema divina. Esta dichosa criatura, modelo de *esterilidad fecunda* y de ingenuidad santa, merece toda nuestra veneración porque de su

tradición oral transmitida por las primeras generaciones cristianas, retocada y ampliada por la propia imaginación del autor.” (Calvo Castellón, 1993: 343)

¹⁰ Tal como lo expresa Antonio Calvo Castellón, en su ya citado artículo: “Hasta la eclosión del protestantismo, la Iglesia, alentada por las exigencias de la religiosidad popular, había sido permisiva con tipificaciones iconográficas inspiradas por historias, leyendas o textos foráneos a los contenidos bíblicos. (...) Trento dará talante de norma a la doctrina católica sobre las imágenes sagradas, reafirmando la importancia de su función; aunque ahora, la Iglesia será menos tolerante con planteamientos iconográficos que puedan inducir a error o no estén estrictamente inspirados en los contenidos bíblicos o doctrinales.” (Calvo Castellón, 1993: 343 y ss.)

seno salió el pimpollo nacido de la raíz de Jesé” (*Leyenda Dorada*: II, 955). [El destacado nos pertenece]

Antes de continuar con el análisis, es menester aclarar que no es nuestra intención proponer el texto de Santiago de la Vorágine como fuente para el poema cervantino, toda vez que estas imágenes circulaban en el imaginario popular en sermones, representaciones plásticas, etc. Lo que sí nos interesa subrayar es que el romance cantado por Preciosa desarrolle un motivo que en la época ya estaba cayendo en desuso, debido a los esfuerzos practicados por la ortodoxia postridentina para extinguir estas devociones no inspiradas en textos estrictamente canónicos. Sirva como ejemplo que en el *Flos sanctorum* de Villegas (1578-1589), uno de los santorales más difundidos en la segunda mitad del siglo XVI, no se hace referencia al tema del árbol de Jesé.¹¹

Por consiguiente, no sólo es relevante que el poema tome como materia a la madre de María y tematice de este modo la cuestión de la maternidad y de la familia casta, tal como lo han señalado oportunamente los diferentes estudiosos cuyos trabajos hemos mentado al comienzo, sino también es importante analizar qué motivos elige el autor para representar esta figura, porque quizás allí sea posible encontrar algunas otras claves de lectura para *La gitanilla*.

Ya hemos mencionado el árbol de Jesé. Éste era un motivo iconográfico que representaba la genealogía terrena de Cristo, haciéndolo partícipe de la estirpe de David (Jesé era el padre de David y como tal, se lo representaba dormido en las raíces del árbol del que salía todo un prolífico linaje que llegaba hasta Cristo, pasando por Santa

¹¹ Vale aclarar que el motivo no se extinguió del todo pese a los esfuerzos de quienes celaban la ortodoxia. Así lo expresa Suzanne Stratton (1988), quien en su ya citado estudio, sostiene que todavía hacia 1622 el árbol de Jesé se aceptaba como representación iconográfica de la Inmaculada concepción en el arte español. Sirva también como ejemplo de la pervivencia del tópico el hecho de que Ignacio Arellano (2011) lo señale como uno de los motivos presentes en los autos sacramentales de Calderón.

Ana).¹² Los motivos por los cuales Cervantes elige que su personaje utilice esta imagen pueden ser múltiples. Nosotros escogeremos la importancia simbólica que posee el árbol en tanto elemento “axial”. No creemos que deba pasar inadvertida la presencia de este símbolo que une lo alto con lo bajo, toda vez que la protagonista de la historia, Preciosa, encarna de muchas maneras esta unión.

En su estudio sobre *La gitanilla* y la poética de Cervantes, al que ya hemos hecho referencia previamente, Güntert (1972) menciona la existencia de dos temporalidades simultáneas en esta novela. Para él, los atributos vinculados con Preciosa (que la transforman, también, en alegoría de la poesía), representan la intersección de lo eterno con lo efímero. En este sentido, el árbol de Jesé podría funcionar como “espejo” de Preciosa/ poesía, por cuanto representa justamente esa unión imposible entre lo terrenal, el tiempo de la cronología familiar, y la eternidad de Verbo encarnado (no en vano el árbol de Jesé funcionó durante muchos años como representación de la Inmaculada Concepción). Años más tarde, Güntert (1993) reformuló sus hipótesis sobre esta novela y se alejó de esta visión alegorizante, sin embargo, no se aparta del todo de su idea acerca de la naturaleza paradójica de Preciosa. A partir de la incorporación de conceptos sociológicos, Güntert concluye que: “La

¹² De este modo describe Suzanne Stratton el motivo mencionado: “El *Árbol de Jessé*, motivo recurrente en el arte medieval tardío, representó la genealogía, o ‘genealogía terrenal’, de Cristo. Posteriormente, se le adaptó para figurar la Inmaculada Concepción. Las primitivas genealogías mesiánicas se encuentran iluminadas en los *Beatos*, manuscritos de los siglos X y XI basados en el Génesis 10,1: ‘Este es el libro de las generaciones de Adán’. Más tarde, la genealogía de Cristo se representa como una combinación del ‘libro de la generación de Jesucristo’ (Mateo, 1,1-6) y la profecía de Isaías 11,1 (‘Y del tallo de Jessé brotará una vara, y un vástago retoñará de sus raíces’) e Isaías 11,10: ‘Acontecerá en aquel tiempo que la raíz de Jessé será buscada por los Gentiles; y su habitación será gloriosa’. Se le representa así: el árbol brota del cuerpo dormido de Jessé, sus ramas soportan varias figuras del Antiguo Testamento que se alinean en una serie que, desde Jessé, va hasta la Virgen y el mismo Cristo. La imagen artística del Árbol de Jessé se desarrolla durante el siglo XII paralelamente al surgimiento de la Mariolatría y al concomitante florecimiento de la iconografía mariana. La Virgen María y el Árbol de Jessé se vincularon en efecto muy pronto: así, en el siglo III Tertuliano interpretó el ‘vástago nacido de la raíz’ (Isaías, 11,1) como María y Jesús como flor y fruto (48). En el siglo XII, San Bernardo (*Homil. II Super Missus, n° 6*) relaciona las etimologías *virgo* y *virga* (virgen/vástago) para interpretar el siguiente texto bíblico latino de Isaías 7,14: ‘Por lo tanto, el Señor mismo os dará señal: he aquí que una virgen (*virgo*) concebirá y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel’. Para San Bernardo, del mismo modo que el vástago (*virga*) florecerá sin semilla, así la Virgen (*virgo*) concebirá sin hombre. A partir del siglo XII, la Madre de Dios y el Niño irán desplazando progresivamente al Hijo como figuras predominantes del Árbol de Jessé.” (Stratton, 1988)

aristocrática gitanilla nos revela aquí su credo personal que no se integra en ninguna de las dos ideologías, gitana y urbana.” (1993: 126)

La conjunción de dos naturalezas distintas e irreductibles, hechas carne en Preciosa –quien, aun cuando es restituida a sus verdaderos padres conserva su nombre de gitana–, la acompañará ya para siempre.¹³ Esto nos conduce a un segundo motivo presente en el romance: el de Santa Ana como “Casa de moneda”:

casa de moneda,
do se forjó el cuño
que dio a Dios la forma
que como hombre tuvo; (*La gitanilla*, 32)

Esta imagen no aparece ni en el *Flos sanctorum* de Villegas ni en la *Leyenda dorada*, donde sí se menciona la idea de Santa Ana como receptáculo de la Virgen quien, a su vez, fue el receptáculo del redentor, a través de una imagen más rústica: la de Santa Ana como tierra con la que “el celestial alfarero plasmó la olla de nuestra esperanza”. En la metáfora utilizada en el poema cervantino, se pone de manifiesto, más allá de la idea de dar o imprimir una forma a una materia, la unión de dos órdenes que tenderíamos a pensar absolutamente disociados (el orden material y el sagrado).¹⁴ Esta metáfora “engarzada” en el romance, que rompe en el orden del discurso con la isotopía sacra, se refracta en varios niveles del texto.

Ya hemos mencionado cómo la naturaleza de la protagonista representa este desdoblamiento irreductible. Pero, en un plano más amplio, la novela problematiza la convivencia, no siempre armónica, como ya hemos señalado, entre el plano material y el

¹³ La novela nos va ofreciendo suficientes pistas sobre la dualidad constitutiva de la protagonista, al caracterizarla permanentemente como alguien que parecía destinada a cosas más altas.

¹⁴ Gustavo Waitoller (2009) dedicó un estudio muy completo a esta metáfora, relacionándola con la teoría del Rex sacerdos.

plano espiritual.¹⁵ A propósito de esto, Michael Gerli (1986) brinda unas interesantes observaciones, sobre la fina ironía con la que Cervantes presenta la dicotomía nobleza-virtud. El romance que del que nos estamos ocupando, para este investigador, presenta un contraste perfecto entre la nobleza (verdadera) de la humildad rústica de Santa Ana y la falsa pompa y vanidad corrupta del desfile de la corte retratado en el poema siguiente de *La gitanilla*: el de la Reina Margarita.

Lo que habilita la comparación, entre otras cosas, es el hecho de que ambos poemas tematicen la cuestión de lo materno. En el caso de Santa Ana, no obstante, se ponen en juego, asociados con la maternidad, dos elementos muy significativos, a saber: por un lado, la idea representada por Ana, María y el niño, esa trilogía en la que Joaquín, como imagen masculina, no entra más que para destacar la situación de oprobio y esterilidad en la se hallaban los ancianos antes de la concepción milagrosa.

El hincapié puesto en un linaje matrilineal estaba asociado en la época con la idea de Santísima Trinidad invertida. Es lo que en iconografía denominaban la Ana Trinitaria. Unido a esto, Ana estaba vinculada a la leyenda de la Santa Parentela (que le adjudicaba a la santa haber sido viuda y haber tenido tres maridos y ser madre de las tres Marías). Lo interesante es que estas figuras estaban asociadas también, según lo afirma Lola Luna, con ciertas prácticas brujeriles:

¹⁵ En un interesante artículo, Pilar Alcalde ha estudiado la convergencia de lo material y espiritual, lo realista e idealista en la novela. En él plantea: “Unidos *belleza y dinero* despiertan el deseo en quienes la contemplan. Así es como la representación idealista unida a la realista (belleza sin igual + dinero = deseo), se convierte en unidad. En el carácter dual de Preciosa Cervantes hace converger dos estrategias narrativas opuestas lo cual explica las dos tendencias críticas frente a la novela. (...) Como parte también de esa imagen doble, con dos planos que se unen, debemos hacer referencia al argumento general de la novela que se desarrolla a través de dos temas, el del amor y el del dinero.” (Alcalde, 1997: 123) En virtud de este planteo, es posible relacionar la aparición de la metáfora de la “casa de moneda” con la dualidad temática planteada por Pilar Alcalde para la novela y con la bifrontalidad de la protagonista. Si en el plano religioso las dos caras de la moneda simbolizan la unidad irreductible divina y humana de Cristo, en el plano de la historia pueden considerarse como cifra de la naturaleza doble de Preciosa (a la vez gitana y noble, casta y sensual, virgen y poesía, según los ya citados planteos de Güntert (1972) y Parodi (2002)). A propósito de la ambivalencia de Preciosa como muchacha casta y, al mismo tiempo, objeto de deseo que atrae ganancias económicas, cfr. Clamurro (2001).

El culto y la devoción a la santa parecía peligroso a ciertos teólogos, no sólo por su conexión con prácticas en ‘supercherías’ o brujería. Los teólogos ortodoxos, ya antes de la Reforma, dudaban de la historia de la Santa Parentela por sus implicaciones: una especie de duplicación simétrica de una Trinidad patrimonial en una Trinidad matrimonial... (1991: 54)

Alicia Parodi (2002) ha estudiado en profundidad las implicaciones que adquiere en la colección lo comentado anteriormente. Asimismo, ha señalado el espejo invertido existente entre Santa Ana “abuela” de Cristo y la vieja gitana, la “abuela” putativa de Preciosa. A ella los remitimos para ahondar la cuestión de los lazos entre la figura de Santa Ana y las brujas del *Coloquio*. Lo que nos interesa señalar en esta oportunidad, es el hincapié que pone la novela (y la colección) en el poder femenino, por un lado, y en la esterilidad milagrosa, por el otro. De esta perspectiva, las *Novelas ejemplares* se inician con un prodigioso parto y culminan con un parto monstruoso.¹⁶

En esta dirección, no se nos debe pasar por alto que esta línea de concepciones “anormales” se plantea en la narración de *La gitanilla* mediante el hecho de que la protagonista carezca de madre hasta el final y sea su abuela putativa (no natural) quien se encargue de “crearla” en tanto artefacto artístico.

El otro elemento que se pone en juego en relación con la maternidad de Santa Ana es el de ésta como maestra de María:

Pero vos, humilde,
fuistes el estudio
donde vuestra hija
hizo humildes cursos (*La gitanilla*: 32)

En cuanto a lo último mencionado, citaré nuevamente a Luna:

En la representación de Santa Ana dando lección, el origen de la cultura y del lenguaje se asocia a lo maternal y a lo femenino; esta simbiosis entre Cultura y Naturaleza presenta la apariencia de una dicotomía resuelta conectando el acceso al

¹⁶ Clea Gerber (2012) ha trabajado con el motivo de los partos antinaturales en la poética del *Quijote*. Creemos que muchos de sus postulados podrían aplicarse a *Las ejemplares*.

orden simbólico por medio de la imagen de la madre. En esta escena lo carnal y lo intelectual, el amor y el conocimiento son un mismo referente que nos comunica...” (Luna, 1991: 64)

Claramente es posible identificar ciertos puntos que son retomados en la novela dedicada a Preciosa: la duda sobre la procedencia del saber de esta *puer senex*, por ejemplo, que en la historia de la gitanilla parece resolverse cuando la vemos volver “a su forma verdadera” (esto es: cuando se pone de manifiesto su procedencia noble). Asimismo, la imbricación entre cultura y naturaleza que parece implicar el tópico es precisamente una de las características del encanto de Preciosa, quien presenta una amalgama de saberes naturales y adquiridos (recordemos que su abuela gitana le enseña distintas habilidades tendientes a aumentar su gracia y sus ingresos).

Como corolario de todo lo señalado nos animamos a insinuar que la complejidad con que se traman las imágenes y los motivos en el romancillo dedicado a Santa Ana y la historia de Preciosa, parece trazar una poética de la hibridez. Una poética recursiva, de órdenes mezclados que dejan en el fondo, al descubierto, ciertas preferencias por los sentidos desviados en los que se difuminan los límites preestablecidos y se desintegran los absolutos.

1.2. El romance de la reina Margarita

Si el anterior poema nos transportaba a un tiempo pasado, casi mítico, podemos afirmar que este segundo romance introduce el presente histórico. Esto se debe a que su asunto es el desfile realizado por los miembros de la casa real por las calles de Valladolid (lugar donde la corte estuvo instalada entre los años 1601 y 1606), mientras se trasladaban hacia la catedral de San Llorente, donde se oficiaría una misa con motivo

del nacimiento del futuro Felipe IV –hijo del entonces rey Felipe III y la reina Margarita de Austria, protagonista del romance cantado por Preciosa. El paso de la reina y su séquito pone de manifiesto el transcurrir de un tiempo lineal que se vuelve circular hacia el final, cuando la reina, al llegar ante la Virgen, le dice: “lo que me has dado te doy”. Se establece, así, una reciprocidad entre el plano de abajo y el de arriba que interactúan a lo largo de toda la composición.¹⁷ Esta correspondencia se ve a lo largo del poema a través de las metáforas manieristas del cielo en la tierra, como lo advirtiera también Parodi (2002).

Además de las alegorías astronómicas (según las cuales cada uno de los integrantes de la corte se identifica con alguno de los planetas o esferas, configurando a su vez un hispánico Olimpo), aparecen metáforas que nos remiten, por un lado, a Santa Ana, y, por el otro, a la protagonista de la novela, Preciosa. En cuanto a lo primero, podemos señalar que, al igual que en el poema anterior, se tematiza en éste la cuestión de la fecundidad. Esto se aprecia cuando algunas de las voces que ven pasar a la Reina, apelando a la imagen emblemática de la vid y el olmo, exclaman:

... "Fecunda vid,
 crece, sube, abraza y toca
 el olmo felice tuyo
 que mil siglos te haga sombra... (*La gitanilla*, 37)

Más allá de las resonancias simbólicas que pueda traer aparejada la referencia al emblema en cuestión (debidamente registrado por D’Onofrio en su tesis)¹⁸ la mención de la fecundidad nos hace recordar la providencia divina que transformó en abundancia la esterilidad de la madre de María. Vemos, entonces, que la mano de Dios actualiza el

¹⁷ María Denise Estremero (2007) propone un recorrido a través de todas las *Novelas ejemplares* a partir de la relación que se entabla en ellas entre lo alto y lo bajo.

¹⁸ D’Onofrio ofrece un nutrido repertorio de posibles fuentes para el tratamiento simbólico de este tema estereotipado en la época, que abarcan desde el emblema de Alciato hasta aquellas obras que presentan como variante del tópico la imagen de la hiedra y tronco. Remitimos a su tesis para un estudio más acabado de la cuestión.

gesto providencial en el presente político español. Los versos que completan la anterior cita rezan:

para gloria de ti misma,
para bien de España y honra,
para arrimo de la Iglesia,
para asombro de Mahoma" (*La gitanilla*, 37)

Esta visión que presentan las voces (recordemos que no es el narrador, sino la representación de lo que decían los circunstantes) se condice con la concepción teológica y teleológica de la historia que primaba en muchas esferas del pensamiento español de la época.¹⁹ Acorde con esto, al llegar a la iglesia la reina es presentada como espejo de María, “la que por ser humilde/ las estrellas pida agora”, ya que tras la oración en que aquella ofrece su hijo a la Virgen, el romance nos dice:

Acabada esta oración,
otra semejante entonan
himnos y voces que muestran
que está en el suelo la Gloria.
Acabados los oficios
con reales ceremonias,
volvió a su punto este cielo
y esfera maravillosas. (*La gitanilla*, 39)

Esto es, si la Virgen fue levantada por humilde, el gesto de humildad ante la Virgen de la reina, la ensalza a esta última, y a través de ella, a España.

Otra cuestión digna de ser destacada es que, mientras el romancillo anterior tenía como imagen central el símbolo axial del árbol, este poema despliega la metáfora del camino. Los planos alto y bajo aquí se superponen en un trazado que es, primordialmente, horizontal. Esto es importante, porque si pensamos en las proyecciones que adquieren estas composiciones iniciales en la colección, el romance

¹⁹ Fernando Rodríguez de la Flor (2012) usa la expresión “planeta católico” para designar el imaginario de unidad fundado en lo que él considera una “utopía teocrática”.

de la reina Margarita –que tematiza, como dijimos, el presente– vendría a representar metafóricamente el diseño de las *Ejemplares* como un paseo o recorrido –tal como aparece figurado al final, en las palabras de Peralta que clausuran el conjunto y que nosotros utilizamos para abrir nuestra exposición introductoria. Este itinerario se presenta como una manifestación pública que queda expuesta, al igual que la obra literaria, a diversas opiniones –o lecturas, podríamos aventurar. Asimismo, el poema plantea un recorrido metafórico por el imperio, ya que se menciona la presencia de las diversas partes del orbe a partir de cada una de los elementos más representativos que aportan a la monarquía:

Milán con sus ricas telas
allí va en vista curiosa;
las Indias con sus diamantes,
y Arabia con sus aromas.
(...)
La alegría universal,
huyendo de la congoja,
calles y plazas discurre,
descompuesta y casi loca. (*La gitanilla*, 36)

Cabe subrayar el empleo del concepto “universal” que resume a la perfección el sentimiento de unidad imperial al que hemos hecho alusión.²⁰ Al mismo tiempo, no se pueden soslayar las posibles críticas dirigidas a esa fastuosidad y pompa (D’Onofrio, en prensa), máxime cuando la oración que tiene por sujeto “la alegría universal” culmina con los predicativos “descompuesta” y “loca” (matizado por el “casi”).²¹ Todo lo cual termina poniendo en entredicho esa construcción de pretendida unidad y armonía. Y ese es un gesto que también hallaremos reproducido en el discurrir de la colección, puesto

²⁰ A pesar de que no todos estos lugares estuvieran bajo el dominio español en aquel momento, sabemos que en la representación política de la época se concebía que la extensión del imperio español abarcaba de una punta a la otra del mundo (aunque esto no fuera estrictamente cierto).

²¹ Es pertinente señalar que el término “descompuesto” es definido en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1732) en una de sus acepciones como “inmodesto, atrevido y osado”, además de estar asociado, obviamente, con “descomposición”, cuyo significado es “desorden, falta del modo, regla y norma con que se hace, forma o coloca alguna cosa...” Es decir, los adjetivos que predicán al sustantivo “alegría” son ambos negativos e invierten (o, al menos, atenúan) su valor.

que todas aquellas imágenes ideales que se construyen al comienzo de ésta sufrirán hacia el final un proceso de desintegración.²²

Por otra parte, si atendemos a las correspondencias entre esta composición y la novela en la que está inserta, es posible afirmar que la reina es calificada con atributos muy semejantes a los utilizados para caracterizar a Preciosa: en principio, el poema llama a Margarita “rica y admirable joya”. Luego, una de las voces del público la denomina “perla” (también asociada con la protagonista en varios tramos de la novela):

“Esta perla que nos diste,
nácar de Austria, única y sola
¡qué de máquinas que rompe!,
¡qué [de] disignios que corta!,
¡qué de esperanzas que infunde!,
¡qué de deseos mal logra!,
¡qué de temores aumenta!,
¡qué de preñados aborta!” (*La gitaniilla*, 37-38)

La enumeración anafórica y exclamativa de las portentosas consecuencias provocadas el paso de la insigne figura regia profundiza aún más la identificación entre ambos personajes. Lo mismo puede decirse sobre los efectos que Margarita causa en sus espectadores:

Como los ojos se lleva,
se lleva las almas todas
de cuantos miran y admiran
su devoción y su pompa. (*La gitaniilla*, 35)

²² Así, por ejemplo, la imagen de matrimonio ideal que según Forcione (1982: 136- 147) representan estos poemas que ofician, a su vez, de modelos para la relación entre Preciosa y Juan —la cual constituye para el crítico norteamericano la sustanciación del ideal de matrimonio erasmiano— se verá severamente socavada por el último matrimonio de la colección, el casamiento engañoso entre Estefanía de Caicedo y el alférez Campuzano. En él, hace eclosión otra manera de concebir los vínculos amorosos, discordante con la idealización amorosa de la primera historia —y de todas las de la primera parte, hasta que, después del *Licenciado Vidriera* nos encontremos con una violación y esto ponga en jaque el concepto de amor que la colección había desplegado hasta allí.

En el soneto dedicado a Preciosa, el paje refiere cómo la gitanilla despierta similares afectos de admiración y maravilla en su público cuando toca el panderete:

Suspensa el alma, y la cordura loca,
 queda a los dulces actos sobrehumanos,
 que, de limpios, de honestos y de sanos,
 su fama al cielo levantado toca.
 Colgadas del menor de sus cabellos
 mil almas lleva, y a sus plantas tiene
 amor rendidas una y otra flecha. (*La gitanilla*, 65-66)

Es decir que hallamos numerosas correspondencias entre la reina Margarita y la protagonista de la novela. En este caso, a diferencia de lo que ocurría con Santa Ana, la identificación se funda en los aspectos externos de Preciosa-poesía.

Finalmente, no podemos abandonar nuestro recorrido por este romance sin mencionar que este texto se acerca por sus rasgos a un tipo de creación artística muy en boga en la época: el de los triunfos alegóricos. Santiago Sebastián (1978) dedica al tema un extenso capítulo de su estudio sobre las relaciones entre humanismo y arte en España. Según este autor, aquellos eran alegorías filosófico-morales destinadas a celebrar distintos temas, entre ellos, a personajes importantes. Estuvieron muy en boga durante los siglos XVI y XVII en las manifestaciones festivas dedicadas a conmemorar algunos acontecimientos, fundamentalmente, de índole política. Estas manifestaciones plásticas que analiza Sebastián, tenían su origen en una práctica literaria proveniente Italia, que nos encargaremos de examinar en el capítulo cuatro de esta tesis.²³

²³ Para ofrecer un bosquejo de los rasgos presentados por este tipo de creaciones, citamos a continuación uno de los ejemplos más significativos de esta práctica durante la segunda mitad del siglo XVI, de acuerdo con lo expuesto por Sebastián en el mencionado estudio: “La boda de Felipe II con su tercera esposa, Isabel de Valois, en 1560, fue motivo para una gran entrada triunfal en Toledo, que superó en interés a la que celebró su padre con el mismo motivo en Sevilla. Se levantó el arco más suntuoso de todo el siglo teniendo al himeneo como tema central. Los tres cuerpos del arco hacían referencia a lugares del mar, la tierra y el cielo en relación con los soberanos, así en el inferior estaba Neptuno con sus dos esposas Venilla y Salacia, más Tritón, Proteo, Parténope, Galatea, Acis, Doris y otras ninfas así como la alusión a un hecho marino del propio rey. En el segundo cuerpo se veían los ríos españoles Tajo, Henares

Cuando termina este romance alegórico, tan rico y plétórico de metáforas mitológicas, el relato nos devuelve a la sencillez de la escena callejera, en la que la poesía se presenta como espectáculo público, no del todo decoroso (a pesar de su tema), ya que el teniente (esposo de doña Clara, la destinataria del último de los poemas de apertura) al pasar por allí, no se detiene demasiado “como para no ir contra su gravedad”. Sin embargo, concierta que las gitanillas vayan a su casa a entretener a su esposa. Al igual que las protagonistas de los dos primeros romances, la poesía también es puesta en un lugar ambiguo, un poco entre el cielo y la tierra, a la vez marginada y exaltada.

1.3. El romance de la buenaventura

Las circunstancias en que se inserta el tercer poema recitado por Preciosa invierte la escena inmediatamente previa en el relato. En ella, la palabra poética era leída en un espacio cerrado, en medio de hombres ricos.²⁴ En esta oportunidad, en cambio, la poesía entra en un espacio lleno de mujeres, que, a diferencia de los anteriores nobles, no tienen “ni blanca”.

Se trata de la casa del teniente (furtivo espectador mencionado en el párrafo precedente) que había concertado con la vieja gitana una visita para darle gusto a su esposa, doña Clara. En este lugar, se pone en primer plano nuevamente la relación que existe entre dinero y poesía, ya que, como afirma la pequeña gitana, “Todas las cruces,

y Jarama; más dioses de la tierra, entre ellos Mercurio, Venus, Cupido y las tres Gracias, con clara alusión nupcial. (...) Además se organizó un desfile de carros de complejidad alegórica.” (Sebastián, 1978: 236-237) La descripción es más extensa, pero nos interesaba simplemente delinear las características que revestían este tipo de creaciones, con el fin de señalar las semejanzas que presenta el romance cantado por Preciosa con estas expresiones simbólicas.

²⁴ Hacemos referencia a la lectura del papel que contenía las redondillas entregadas por el paje a Preciosa. Nos ocuparemos de su análisis en el próximo párrafo.

en cuanto cruces, son buenas; pero las de plata o de oro son mejores, y señalar la cruz en la palma de la mano con moneda de cobre *sepan vuestas mercedes que menoscaba la buenaventura*” (*La gitanilla*, 46 –destacado nuestro). Es decir, según esto, el valor de la composición sería proporcional con el de la moneda con la que fuese abonada. En este contexto, nuevamente aparece el tópico de la esterilidad –en esta oportunidad, monetaria y no biológica como en el caso de Santa Ana– de la cual, no obstante, vemos surgir la riqueza de la fantasía.

Antes de que comience la lectura de manos por parte de Preciosa, hay una breve introducción en la que se nos pinta –de un modo bastante risueño– la carestía de aquella casa (y del vecindario, podríamos decir, ya que doña Clara invita a varias de sus vecinas), a la vez que se nos cuenta las ansias con las que esperaban este honesto entretenimiento, como si fuera “el agua de mayo”. La escena ficcionaliza –amén de lo que podríamos denominar casi un cuadro de costumbres– el valor del artificio, el solaz que causa entre estas mujeres, que ante la belleza de Preciosa actúan con sorpresa y asombro. Sugestivamente, la voz narradora describe la recepción de la gitanilla en términos muy similares a los utilizados en el *Prólogo* para referir ciertas prácticas de lectura:

Y así, corrieron todas a ella: unas la abrazaban, otras la miraban, éstas la bendecían, aquéllas la alababan. Doña Clara decía:
 –¡Éste sí que se puede decir cabello de oro! ¡Éstos sí que son ojos de esmeraldas!
 La señora su vecina la desmenuzaba toda, y *hacía pepitoria de todos sus miembros y coyunturas*. (*La gitanilla*, 45 –subrayado nuestro)

Hacer pepitoria era en el *Prólogo* esa manera burda e indeseable de interpretación. Aquí se asocia con la rusticidad de estos personajes simples que ante la hermosura de la doncella reaccionan pronunciando alabanzas tan hiperbólicas que rozan el ridículo:

Y, llegando a alabar un pequeño hoyo que Preciosa tenía en la barba, dijo:
 –¡Ay, qué hoyo! En este hoyo han de tropezar cuantos ojos le miraren.
 Oyó esto un escudero de brazo de la señora doña Clara, que allí estaba, de luenga barba y largos años, y dijo:
 –¿Ése llama vuesa merced hoyo, señora mía? Pues yo sé poco de hoyos, o ése no es hoyo, sino sepultura de deseos vivos. ¡Por Dios, tan linda es la gitanilla que hecha de plata o de alcorza no podría ser mejor! (*La gitanilla*, 45)

Coincidimos con Forcione (1982: 138) cuando señala que esta viñeta urbana permite poner en contacto la poesía con el mundo ordinario –mientras que en los anteriores poemas cantados por Preciosa nos hallábamos ante otros órdenes superiores. La propuesta de este crítico, si bien centrada específicamente en problema de los lazos matrimoniales que se poetizan en cada una de las composiciones, nos resulta a todas luces interesante, puesto que apunta hacia la presencia de los tres niveles de la Cadena del Ser ficcionalizados en los poemas de apertura. Al referirse al romance dedicado a doña Clara, Forcione asevera:

...the poem certainly contributes to the characterization of Preciosa as an intriguing combination of spirituality and worldiness. However, it should be noticed that the poem describes another marriage and another family and that, in its continuing depiction of domestic situations, the tale has taken us, so to speak, down the “Great Chain of Being”, from the divine order, to the ideal social order of the court, redeemed as it is by the prince-savoir, and finally to the ordinary urban world of contemporary Spain... (Forcione, 1982: 138)

Desde esta perspectiva, las poesías de Preciosa abarcan los diversos órdenes que constituyen el universo de acuerdo con la cosmovisión que comentamos en la introducción. En nuestra coordenada de lectura, esto se vincula con la idea de un mundo ordenado según analogías subyacentes de las que sólo podemos atisbar indicios superficiales. Todo lo cual se condice en el plano ficcional con una poética fabricada a partir de indicios. Por ende, nos parece imprescindible destacar, junto a Forcione (1982), que las tres composiciones germinales de la colección representen cada uno de

estos niveles que luego veremos desplegados a lo largo de la colección hasta llegar a la profecía de la bruja Camacha, donde los encontraremos amalgamados.

Con la buenaventura se abre un espacio en la novela para el lenguaje de un tono menos solemne, más cercano a la comedia, repleto (tal como lo expone Francisco Márquez Villanueva, 1985-6) de picardía, de pullas (formas alternativas de burlas verbales de sentido obsceno) y bernardinias (palabras vanas que encierran, generalmente, un engaño). Asimismo, el poema se exhibe en proceso de creación, ya que va siendo modificado a partir de la recepción, por lo cual el énfasis está puesto en el *hic et nunc* de la composición. Justamente por esto la buenaventura deja el final abierto.²⁵

El romance comienza con un halago a la esposa del teniente a quien Preciosa llama “hermosita” (que nos remite en la novela, al igual que en los casos anteriores, a la protagonista), “la de las manos de plata”, mediante lo cual se hace referencia, nuevamente, al tema del dinero en su doble valor: como vil metal de intercambio –la poesía no hubiera sido recitada si no hubieran conseguido el dedal de plata con que pagarla– y como símbolo de aprecio y estimación. En los versos subsiguientes, la gitanilla recurre a toda una retórica zoomórfica de la mujer (designada sucesivamente como paloma, leona, cordero) que luego se utilizará en la colección para caracterizar a otras mujeres (como Leonisa, de *El amante liberal*, que es denominada leona y cordera, Leocadia de *La fuerza de la sangre*, identificada junto a su familia con un rebaño de ovejas, Leonora de *El celoso extremeño*, quien es caracterizada como paloma en compañía de su séquito de doncellas, etc.).

La buenaventura se divide en tres tiempos: presente (los primeros doce versos) en los que describe a doña Clara, usando los verbos en modo indicativo; pasado (los

²⁵ Vinculado con eso, cabe señalar cómo la poesía es mostrada en tanto producto “de consumo” (utilizando un término de nuestra época); esto es: la invención de Preciosa se va adaptando al gusto del consumidor, que es, en definitiva, quien va a pagar si queda satisfecho.

cuatro versos siguientes) en los cuales se refiere a una pérdida amorosa, y futuro (el resto del poema). Entre el pasado y el futuro hay cuatro versos que, en realidad, están expresados en condicional presente y constituyen una bisagra entre esos otros dos tiempos:

Si a dicha tu fueras monja,
 hoy tu convento mandara,
 porque tienes de abadesa
 más de cuatrocientas rayas. (*La gitanilla*, 48)

Los siguientes presentan un tiempo futuro lleno de imprecisiones en el que aparecen también mezclados los demás tiempos (sobre todo el presente de la enunciación). El condicional aparece con frecuencia, para borrar certezas: “Como te mueras primero...”; “tendrás un hijo canónigo; / la Iglesia no se señala.”; “Una hija rubia y blanca/ tendrás, que si es religiosa, también vendrá a ser perlada.”; “Si tu esposo no se muere...”. Las modulaciones se deben a las diferentes reacciones que va suscitando la poesía en su receptora. De modo que Preciosa va a adaptando lo que dice al gusto de la esposa del teniente.

Lo que importa señalar es que, mientras los anteriores romances se inscribían en el pasado y el presente, esta composición está constituida por la alternancia de los tres tiempos, con una primacía del modo condicional. Como ya dijimos, el hincapié no está colocado en lo que se dice (porque son prácticamente todas ambigüedades y bernardinas), sino en cómo se va construyendo ese discurso. Lo que se puede colegir de esto es que el último poema pone el acento en la coordenada poética en sí misma (a diferencia de los otros que desplegaban imaginarios ligados con lo religioso y lo histórico, como ya señalamos). En este sentido, funciona como una metaficción, porque deja al descubierto los mecanismos de la construcción poética.

A su vez, si pensamos en sus proyecciones hacia el resto de la colección, el poema preanuncia por el tono a *Rinconete* y *Cortadillo* (especialmente a este último, que robaba utilizando como artilugio las “bernardinias”), porque nos introduce en un lenguaje apicarado, cercano al engaño e incluso lo burdo. Es importante recordar que la novela de *Rinconete* termina con la promesa de un relato futuro, al igual que la buenaventura –según Preciosa le promete a la doncella, cuando ésta pide que le diga la buenaventura o le devuelva el dedal: “–Señora doncella –respondió Preciosa–, haga cuenta que se la he dicho, y provéase de otro dedal, o no haga vainillas hasta el viernes, que yo volveré y diré más venturas y aventuras que las que tiene un libro de caballerías.” (*La gitanilla*, 50 –el subrayado es nuestro)²⁶

En su contexto novelesco inmediato, esta carestía contrasta con la liberalidad que demostrará luego Andrés Caballero, al proponerle matrimonio a la gitanilla. Allí, se rescata nuevamente el valor doble del dinero: por un lado, la posición social de este caballero puede “levantar” a Preciosa:

...quisiera ser un gran señor para levantar a mi grandeza la humildad de Preciosa, haciéndola mi igual y mi esposa. (...) Cien escudos traigo aquí en oro para daros en arra y señal de lo que pienso daros; porque no ha de negar la hacienda el que da el alma. (*La gitanilla*, 52-53)

²⁶ Otro punto de contacto entre ambas novelas, aunque no es la línea que nosotros estamos siguiendo, podría establecerse a partir del contexto en el que se emite la composición. En la buenaventura, los bienes futuros que predice la gitanica, contrastan con el contexto miserable en el que se inserta la poesía. A través de esta especie de “viñeta” la novela exhibe la hipocresía de la sociedad (que ya se evidenciaban en el momento de la invitación del teniente): no tienen nada para entregarle a la gitanilla, pero tratan de mantener las apariencias. Luego están también las críticas a la corte, en una reelaboración libre del tópico menosprecio de corte/ alabanza de aldea. Cuando el teniente la invita a participar del ambiente cortesano, Preciosa alega: “–Querránme para truhana –respondió Preciosa–, y yo no lo sabré ser, y todo irá perdido. Si me quisiesen para discreta, aún llevarme hían, pero en algunos palacios más medran los truhanes que los discretos. Yo me hallo bien con ser gitana y pobre, y corra la suerte por donde el cielo quisiere”. (*Gitanilla*, 51) Esta conversación invierte la visión de los gitanos que aparece en el comienzo: si hay gitanos ladrones, también hay ladrones en la corte. Aquí Preciosa aparece cercana a la figura del licenciado Vidriera, condenando algunos vicios de esa sociedad. Vale recordar aquí que Vidriera –una vez curado– profiere el siguiente lamento al abandonar la corte: “–¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!” (*El licenciado Vidriera*, 301)

Por el otro, cuando Preciosa intenta rechazar esos escudos, alegando que no venderá la “joya” de su virginidad, la vieja gitana devela nuevamente la otra veta de los materiales preciosos: el dinero es un bien de cambio que sirve para comprar todo, incluso la justicia:

Y si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como destes escudos, si llegan a sus bolsas? (...) Mira niña, que andamos en oficio muy peligroso y lleno de tropiezos y de ocasiones forzosas, y no hay defensas que más presto nos amparen y socorran como las armas invencibles del gran Filipo: no hay pasar delante de su *plus ultra*. Por un doblón de dos caras se nos muestra alegre la triste del procurador y de todos los ministros de la muerte... (*La gitanilla*, 57)

La imagen del rey y la alusión a los Reyes Católicos (el doblón de dos caras era el que llevaba estas figuras regias) puestas allí, establecen un juego entre lo alto y lo bajo: el dinero es vil, pero lleva la cara del rey (como señala Waittoller, 2009).

Lo interesante es que al final del episodio, vuelve a asociarse el dinero con la poesía (más específicamente, con una alusión que nos remite al autor de comedidas del *Coloquio*). Cuando Andrés se acerca a las gitanas circunstantes y reparte entre ellas unos reales, el narrador refiere que: “quedaron más alegres y más satisfechas que suele quedar un autor de comedias cuando, en competencia de otro, le suelen retular por las esquinas: ‘V́ctor, V́ctor’” (*La gitanilla*, 58) Es un juego con la figura del poeta, ya que en la charla inmediatamente posterior que tendrán Preciosa y el paje, discutirán sobre la pobreza que se les atribuye a quienes se dedican a la poesía. El paralelo entre ambas conversaciones (la de la gitanilla con Andrés y, luego, con el paje) es verdaderamente destacable. La simetría realza la doble naturaleza de la protagonista, ya que el primer diálogo pone en juego el precio de su virginidad y el otro pone en discusión el valor de la palabra poética.

1.4. Los poemas del paje

Las composiciones que el paje ofrece por escrito a la protagonista de *La gitanilla* son dos: una serie de redondillas y un soneto. Podríamos decir que sus encomios abarcan las dos vertientes que delimitan el espectro poético de la península durante el siglo XVI: la tradicional española (octosilábica) y la italianizante (representada por el uso del endecasílabo). Si bien para la época en que se publicaron las *Ejemplares*, las dos líneas estaban ya absolutamente integradas, no deja de ser curioso que los poemas del paje incursionen en ambas. Nosotros advertimos en este gesto (entre otras muchas interpretaciones que se puedan ofrecer a esta elección) una cierta voluntad totalizadora en cuanto al panorama poético se refiera, como si en esta novela-manifiesto fuera necesario desplegar, además de las ideas teóricas presentes, un repertorio de formas métricas.²⁷

Hemos mencionado ya que tras la actuación en que Preciosa canta el romance de la reina Margarita, interviene por primera vez la figura del paje, quien le entrega a la graciosa gitana un papel doblado con un –según él– “romance” (que en realidad, como dijimos, son redondillas). El contexto en que es leído este poema es interesante, ya que se hace entre caballeros que dejan sus entretenimientos para que Preciosa se transforme en el centro de su atención (cosa que logra por medio de un artificio: su hablar “ceceoso”).

El poema es leído por un caballero que vio el papel en el seno de la gitanilla y quiso saber de qué se trataba. En él se canta la hermosura de Preciosa, quien es “levantada” durante el poema desde ser designada como “Gitanica” al comienzo (con todas las connotaciones que se le dan a esta condición desde el principio de la obra)

²⁷ Luego, veremos aparecer en el *Canto amebeo* entonado por Andrés y Clemente la tercera estirpe poética, la neoclásica expresada en las estrofas aliradas –cuyo uso había sido implementado por Garcilaso, pero se impuso fundamentalmente a partir de la poesía de Fray Luis de León.

hasta ser nombrada “Preciosa joya de amor” al final. De todos modos, ya desde la primera redondilla se entablan correspondencias entre la protagonista y su condición de “piedra” en relación con su “esquiveza y hermosura”.²⁸

La composición exhibe nuevamente las imágenes asociadas a la humildad levantada que ya viéramos en los romances hasta allí cantados por la protagonista (a saber, el de Santa Ana y el de la reina Margarita):

Entre pobres y aduares,
¿cómo nació tal belleza?
O ¿cómo crió tal pieza
el humilde Manzanares? (*La gitanilla*, 42)

En otro orden de cosas, el poema preanuncia la buenaventura, haciendo mención de estas prácticas no del todo ortodoxas que llevaban a cabo las gitanas. En esta línea, se presentan también una serie de elementos vinculados con la disociación entre interior y exterior:

Dices la buenaventura,
y dasla mala contino;
que no van por un camino
tu intención y tu hermosura.
Porque en el peligro fuerte
de mirarte o contemplarte
tu intención va a desculpate,
y tu hermosura a dar muerte. (*La gitanilla*, 43)

Asimismo, hermosura y poesía quedan vinculadas con el hechizo, idea que se refuerza en cada oportunidad en que se pone de manifiesto la poesía en la colección siempre admira y embelesa. Esto introduce de algún modo, la dimensión demoníaca de la poesía (que aflorará sin reservas en el episodio de la bruja Camacha en al final de la

²⁸ D’Onofrio (2014) ha estudiado el simbolismo de la piedra en relación como figuración de la firmeza en las doncellas cervantinas.

colección). Es decir, pone de manifiesto el lado oscuro de la atracción amorosa (y poética), concebida como práctica peligrosa:

Dicen que son *hechiceras*
todas las de tu nación,
pero tus *hechizos* son
de más fuerzas y más veras;
pues por llevar los despojos
de todos cuantos te ven,
haces, ¡oh niña!, que estén
tus *hechizos* en tus ojos.
En sus fuerzas te adelantas,
pues *bailando nos admiras*,
y nos matas si nos miras,
y *nos encantas si cantas*.
De cien mil modos *hechizas*:
hables, calles, cantes, mires;
o te acerques, o retires,
el fuego de amor atizas. (*La gitanilla*, 43 –los subrayados son nuestros)

La composición está montada en opuestos y en la retórica del señorío de amor, lo que, aunque en el plano retórico, asimila la gitana a la reina. Las últimas dos redondillas consagran el encumbramiento de la gitana:

Sobre el más exento pecho
tienes mando y señorío,
de lo que es testigo el mío,
de tu imperio satisfecho.
Preciosa joya de amor,
esto humildemente escribe
el que por ti muere y vive,
pobre, aunque humilde amador. (*La gitanilla*, 43)

En cuanto al soneto del paje poeta, antes de entrar en su análisis, es preciso delimitar dos momentos que ofician de contexto: la instancia en que es entregado el poema (en el que se produce la disquisición sobre los poetas y la poesía) y la ocasión en que es leído (en casa de don Juan de Cárcamo).

Ya hemos comentado en otro pasaje las circunstancias de la entrega. En lo que se refiere al entorno en el que es leído, podemos señalar que constituye también un momento crucial (esta vez en la coordenada amorosa) puesto que es la ocasión en la que Preciosa y su cortejo se encuentran en casa de Juan-Andrés para averiguar si éste era quien había dicho ser cuando hiciera su declaración de amor. El soneto describe la situación de admiración en la que se encuentran los espectadores al mirar a Preciosa y transforma la escena anterior en una especie de glosa del poema. Mientras se desarrolla el baile en el que se le cae el papel que contiene la poesía, el narrador describe las reacciones de los circunstantes de la siguiente manera: “tras los pies se llevaban los ojos de cuantos las miraban, especialmente los de Andrés, que así se iban entre los pies de Preciosa como si allí tuvieran el centro de su gloria”. (*La gitanilla*, 65)

El lenguaje del poema es muy elaborado y también destaca en Preciosa el artificio: lo que deja a todos admirados es su virtud para cantar poesías. Es decir que se consagra en el soneto esta asimilación entre Preciosa y la poesía. Primero admiran las “perlas” “que derrama con sus manos” y las “flores” que “despide de su boca” (*La gitanilla*, 65); pero luego, son ella, sus actos, sus ojos, los que iluminan y se levantan hasta el cielo. Parece que el poema describiera el proceso de metamorfosis por el que Preciosa cantante deviene en poesía (las perlas ya no serán el producto de su actividad artística sino ella misma será la piedra preciosa).

En relación con esto, es interesante tomar en cuenta que en la novela, las formas incluidas muestran distintos aspectos de la poesía que van de los más primitivos, ligados a la oralidad, a los más sofisticados. La voz de la gitanilla, particularmente, se conecta con lo más primitivo de la poesía (la danza y el canto). De esta manera, Preciosa se asocia tanto con los requiebros refinados que intenta el paje, así como con aquellos aspectos más primigenios y rituales de la palabra (que la vinculan con su

costado mágico). Y es eso justamente lo que se pone en primer plano a continuación, en el ensalmo que dice la gitanilla, entre burlas y veras, para calmar a Juan.

1.5. El ensalmo de Preciosa

El ensalmo, al igual que la buenaventura, pone en primer plano la perspicacia Preciosa. Esta breve poesía saca a relucir la dimensión ritual de la palabra poética y su potencia curativa. Es decir, ingenio natural y arte ancestral se amalgaman para generar este embuste que destaca nuevamente el poder de encanto que tiene la palabra (y en especial el artificio poético). Este embelesamiento en la colección toma dos vías, por un lado, la línea de los engaños mediante las palabras que suspenden (en consonancia con la buenaventura y las bernardinas de Cortado); por otra vertiente, encontramos en *El amante liberal* la acción de la palabra como curación, el discurso como forma de exorcizar los males, como hilo que saca del laberinto de pesares (aunque también aquí adquiera tintes engañosos en determinados momentos).²⁹

La breve copla compuesta por versos de arte menor, reitera una serie de diminutivos que apuntan tanto hacia lo afectivo (que suelen tener este tipo de ensalmos)³⁰ como hacia lo lúdico. No obstante, detrás esta corteza pueril, el poemita está hablando veladamente de cosas muy serias dentro de la novela, como el camino de despojo e incertidumbre que va a emprender Juan/Andrés en el que deberá tener “confianza” para ver cosas “que toquen en milagrosas” (*La gitanilla*, 67). En este sentido, el artilugio de la forma tradicional, le permite establecer un juego entre lo general y lo particular.

²⁹ Recientemente, D’Onofrio (2016) dedicó un artículo a la cuestión del diálogo como medio de curación en *El amante liberal*.

³⁰ Pensemos en nuestro moderno “Sana, sana, colita de rana.” Para un estudio de estas formas marginales de poesía en el Siglo de Oro, vid. Díez Borque (1985)

1.6. El canto amebeo y su respuesta

El canto amebeo, composición dialogada que llevan a cabo Andrés y el paje (ya con el nombre de Clemente), “por entretenerse”, en un paisaje bucólico nocturno, nos hace ingresar al ámbito de la literatura pastoril. Por lo tanto, nos encontramos, como nos hace saber Berganza en el *Coloquio*, en los extremos del artificio. Nos internamos, también, en un paisaje nocturno que evoca el neoplatonismo de Fray Luis de León.³¹

La composición, conformada por seis estrofas aliradas, presenta una exaltación de Preciosa, que es elevada a las esferas más altas del cielo. A la inversa de lo que ocurría con el desfile de la reina Margarita, cuyo paso representaba un cielo en la tierra, es ahora el cielo el que representa la belleza de Preciosa:

ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornando el cielo;
y en esta semejanza,
si tanto tu divino ingenio alcanza,
aquel rostro figura
donde asiste el extremo de hermosura. (*La gitanilla*, 91)

El poema significa la elevación de Preciosa a los cielos mediante la poesía, ya que, según afirma Clemente en la segunda estrofa: “no hay humano ingenio que le

³¹ Los ecos de Fray Luis no sólo pueden oírse en las reminiscencias de su “Noche serena”, como apunta Casaldueiro (1974: 72), sino también en los conceptos que vierten los personajes de su tratado *De los nombres de Cristo*. Allí, discutiendo acerca del nombre “Pastor”, Marcelo responde que los poetas se valieron de las figuras de pastores más que de otras para cantar cuestiones de amor, porque “puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del sentir es del campo y la soledad.” (Fray Luis, *De los nombres de Cristo*, 223) Más interesante aún –en relación con los postulados que estamos analizando– es la definición que dan estos personajes sobre la poesía en el siguiente capítulo, dedicado al nombre “Monte”. La poesía, según Marcelo, “sin duda la inspiró Dios en el ánimo de los hombres para, con el movimiento y espíritu della, llevarlos al Cielo de donde ella procede...” (*Ibidem*, 254) En la composición que sigue, Preciosa es definitivamente equiparada con la poesía entendida en esos términos.

alabe, / si no toca en divino, / en alto, en raro, en grave y peregrino.” (*La gitanilla*, 92)

Sólo un ingenio divino puede levantar su nombre:

ANDRÉS

En alto, en raro, en grave y peregrino
estilo nunca usado,
al cielo levantado,
por dulce al mundo y sin igual camino,
tu nombre, ¡oh gitanilla!,
causando asombro, espanto y maravilla,
la fama yo quisiera
que le llevara hasta la octava esfera. (*La gitanilla*, 92)

La introducción del vocativo significa, en cierto modo, un recuerdo de su baja condición, que será alzada por la “fama” –o sea, mediante las palabras– a la octava esfera (o Empíreo, donde estaban las estrellas fijas, según la astronomía ptolemaica).

En la cuarta estrofa se condensa esta polarización cielo/tierra que se mantiene en las anteriores estrofas:

CLEMENTE

Que le llevara hasta la octava esfera
fuera decente y justo,
dando a los cielos gusto,
cuando el son de su nombre allá se oyera,
y en la tierra causara,
por donde el dulce nombre resonara,
música en los oídos
paz en las almas, gloria en los sentidos. (*La gitanilla*, 92)

Se concreta en estos versos la sublimación de Preciosa, pues a su nombre se le asigna la capacidad de elevar y glorificar todo aquello cuanto roza (al igual que sucedía con la poesía en la concepción luisiana que este poema emula, según lo indicado en la nota 31). Esta exaltación puede llevarse a cabo en virtud tanto de su hermosura física, como de su armoniosa voz (ya que “encanta cuando canta”).

La última estrofa prosigue con las alabanzas a la gitanilla, en un tono que al final, se torna casi místico. La figura de Preciosa se va volatilizando a lo largo de la composición: primero es su rostro, luego su nombre, después no es su hermosura sino su voz lo que encanta, hasta transformarse en un céfiro blando y en un rayo de amor.

Y es precisamente su voz lo que interrumpe el canto de los enamorados para ofrecer su respuesta en forma de redondillas. Preciosa irrumpe. Ella también entra en la escena volatilizada como su imagen en el poema. Esto suspende y maravilla a todos, incluso al narrador, quien confiesa que no sabe si este poema fue cantado de improviso o si alguien lo había compuesto para la gitana:

Señales iban dando de no acabar tan presto el libre y el cautivo, si no sonara a sus espaldas la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendiólos el oírlo, y, sin moverse, prestándola maravillosa atención, la escucharon. Ella (o no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron), con estremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes... (*La gitanilla*, 93)

Los versos en cuestión continúan planteando juegos entre los diversos planos (honestidad y belleza, humildad y exaltación) que se entrelazaban en las anteriores estrofas y en los poemas de toda la novela. En la segunda redondilla, encontramos una referencia a esos cruces entre los niveles superior e inferior, que analizamos en las anteriores composiciones:

La que es más humilde planta,
si la subida endereza,
por gracia o naturaleza
a los cielos se levanta. (*La gitanilla*, 93)

En relación con los universos conceptuales de lo alto y lo bajo, la tercera estrofa retoma la metáfora del metal como imagen de la valía de Preciosa. En este caso, el

cobre –que representa su naturaleza humilde– contrasta explícitamente con “el esmalte” de su honestidad e implícitamente –porque en el poema no se menciona– con el oro de su belleza:

En este mi bajo cobre,
siendo honestidad su esmalte,
no hay buen deseo que falte
ni riqueza que no sobre. (*La gitanilla*, 93)

Finalmente, cabe destacar que en este último poema intercalado se poetice la cuestión del libre albedrío, aludiendo, en principio, a un adagio clásico,³² al afirmar Preciosa en la cuarta redondilla: “Que yo pienso fabricarme/ mi suerte y fortuna buena” (*La gitanilla*, 94). En segunda instancia, el tema del libre arbitrio se plantea señalando la necesidad de colaboración entre los diferentes órdenes (léase, el divino y el humano) para que la salvación se logre. Lo que en la coordenada poética se corresponde con la unión que debe existir ineludiblemente entre naturaleza y arte para que las obras trasciendan por su belleza:

Haga yo lo que en mí es,
que a ser buena me encamine,
y haga el cielo y determine
lo que quisiere después. (*La gitanilla*, 94)

Este canto –que clausura, como dijimos, la serie de poesías insertas en esta primera novela– resume las problemáticas que se vinieron tratando en los otros poemas y hace hincapié en el tema del libre albedrío, mezclado hacia el final con la idea de la igualdad de los hombres ante Dios (con ecos que traen a la memoria los reclamos de honra villana):

³² Según anota Jorge García López en su edición, detrás de ese verso de Preciosa se encuentra la frase latina “Faber est suae quisque fortunae”.

Si las almas son iguales,
podrá la de un labrador
igualarse por valor
con las que son imperiales. (*La gitanilla*, 94)

No es fortuito que esto sea lo último que se destaque, puesto que encierra la respuesta final dada por la hermosa gitana a los amantes que se la disputaron mediante la contienda poética. Con un gesto característico de las doncellas cervantinas, ella anuncia que hará lo que le plazca, según su libre arbitrio. Y es su propia discreción (y no el deseo de los enamorados), en última instancia, lo que le permitirá encumbrarse.

2. La doncella en el crisol: imaginería suntuaria y construcción femenina

Hemos señalado en el apartado precedente los modos en que la metáfora de los materiales preciosos es utilizada para significar diversas características atribuidas a la doncella gitana. Vimos que la denominación de “joya” (junto con otras que funcionan como sinónimos en el contexto novelesco, tales como perla o tesoro) era una de sus particularidades más sobresalientes y polivalentes. En efecto, el valor material de dichos objetos simboliza en la novela tanto su belleza y castidad, como su calidad artística.

Dijimos también que en su calidad de piedra preciosa era posible identificar a la gitanilla con la poesía (de acuerdo con la definición brindada por el paje poeta). Lo interesante es que esta imaginería suntuaria se extiende a lo largo de las *Novelas ejemplares* a otras doncellas y habilita a establecer no sólo conexiones entre ellas sino también asociaciones entre sus figuras y las ideas poéticas.

Al realizar una lectura minuciosa de la colección, observamos que, sugestivamente, sólo las que entran en los parámetros de doncellez reciben alguno de estos lujosos atributos. Tal como han observado Barrenechea (1961) –en su estudio sobre *La ilustre fregona*– y D’Onofrio (en prensa), al estudiar la configuración los personajes femeninos de las *Ejemplares* en relación con los discursos moralistas y didácticos de la época, es reducido el número de protagonistas cervantinas que caben dentro la concepción modélica de la doncella en aquél momento. A esos estrechos parámetros sólo se ajustan la ya estudiada Preciosa, Leonisa de *El amante liberal*, Isabela de *La española inglesa* y Costancica, personaje central de *La ilustre fregona*. Resulta interesante que todas ellas –sin excepción– sean comparadas en algún momento del relato con un tesoro (Preciosa e Isabela) o con algún material precioso (con el oro, Leonisa; con un joya, Preciosa, Isabela y Costancica). La única desviación en este esquema la constituye Teodosia –la que ya no conserva la doncellez en *Las dos doncellas*– quien es presentada como “joya” por su hermano Rafael.

Al examinar cada novela es posible reparar en que las metáforas suntuarias adquieren en cada caso un valor particular. Sin embargo, conservan ciertas matrices que permiten establecer una trayectoria para el tópico a través de la colección. En todas las ocasiones, por ejemplo, la alusión a lo precioso guarda alguna relación con la dialéctica entre lo oculto y lo manifiesto (o bien, entre el interior y el exterior de los personajes, de las situaciones, etc.), o entre lo alto y lo bajo.

En relación con la ambivalencia que comportan los materiales preciosos en la representación de estas doncellas, no podemos omitir mencionar que en el lenguaje simbólico de la época, eran parte del imaginario asociado con la alquimia y la tradición hermética. Ésta estaba respaldada por la teoría de las correspondencias entre el cielo y la

tierra que hemos comentado en la introducción y veremos funcionar, precisamente, en la construcción de los personajes cervantinos.³³

El caso paradigmático –como nos ocuparemos de mostrar– es el de Leonisa, cuya transformación espiritual es equiparada explícitamente con el proceso de purificación del oro. Del mismo modo, en el caso de Isabela, la española inglesa, la metáfora del tesoro oculto sirve para representar –como veremos– por un lado, la cautividad de la niña raptada (Isabel) en casa de Clotaldo y su familia. Por el otro, funcionará como cifra de su valor interior en contraste con su fealdad exterior en el momento en que sea atosigada por envidia.

En todas estas novelas, la metáfora de lo precioso escondido cumple una función crucial en el tramado del relato. En los siguientes apartados ofreceremos algunas apreciaciones que esperamos ayuden a justipreciar el funcionamiento de este imaginario en el diseño de la colección.

³³ Con respecto a esto, Raimon Arola, especialista en el tema de la alquimia renacentista, afirma: “La alquimia cristiana a partir del Renacimiento utilizó un simbolismo operativo cercano a la metalurgia y a la medicina para demostrar aquella verdad que los lenguajes convencionales no alcanzaban a expresar, ya que era cognoscible solamente desde la fe y desde los símbolos que formaban parte de dicha verdad.” (Arola, 2008: 24) Más adelante, el investigador advierte que el pensamiento hermético alquímico-filosófico de principios del siglo XVII se apoyaba en la teoría neoplatónica de las correspondencias entre micro y macrocosmos. Así parecía indicarlo, por ejemplo, la primera frase de la Tabla Esmeralda (importante escrito alquímico) que rezaba: “Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo, para hacer milagros de una sola cosa.” (Arola, 2008: 28) Con base en esto, el estudioso infiere: “Las dos realidades, la de la gracia y la de la naturaleza, no son contrapuestas, sino complementarias, forman la culminación unitiva de lo superior con lo inferior...” (Idem) Todo lo cual nos trae a la memoria, precisamente, la constitución dual de las doncellas cervantinas que estamos estudiando. El hecho de que este lenguaje había permeado todos los ámbitos de la cultura, haciendo que no fuera indispensable leer los libros herméticos para tener conocimiento de él, es algo que el mismo Arola (2008) señala y que encontramos también expuesto en Taylor (2006), así como en el estudio histórico–aunque centrado en Inglaterra– que dedica al tema de la filosofía oculta en el Renacimiento Frances Yates (1982). Por lo cual, es muy probable que Cervantes estuviera en contacto con algunas de estas nociones, aunque no fuera un especialista en ellas. A su vez, la presencia del alquimista del hospicio en el *Coloquio de los perros*, nos confirma que el autor alcalaíno estaba al tanto de la existencia de estas prácticas.

2.1. “Como el oro tengo de ser...” La construcción de Leonisa en *El amante liberal*

“Como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio.” (Leonisa, *El amante liberal*, 145)

Mucho ha insistido la crítica cervantina sobre la importancia de la peregrinación como fuente de experiencia en las *Novelas ejemplares*. Entre todas éstas, *El amante liberal* nos presenta un singular ejemplo de “improvisos” rumbos.

En el recorrido que va desde el lamento de Ricardo ante las ruinas de Nicosia hasta el regreso a Sicilia, el relato va trazando un verdadero derrotero de peripecias por las que los personajes experimentan un proceso de perfeccionamiento progresivo. María José García del Campo (1990) señala al respecto que el tópico de la *peregrinatio amoris*, propio de los relatos bizantinos, adquiere en las novelas españolas de finales de siglo XVI un claro matiz de ascetismo místico.

En el caso de Leonisa, el camino le permite alcanzar un mayor conocimiento de sí misma y de los demás. Así, cuando se reencuentra con Ricardo y puede hablar con él, manifiesta:

... te hago saber, Ricardo, que siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías. Confieso también que me engañaba, y que podría ser que ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño, y estando desengañada, fuese con ser más honesta, más humana. (*El amante liberal*, 145 –el destacado es nuestro)

Esto último implicaría también, de acuerdo con la filosofía neoplatónica – constitutiva, como veremos, de esta novela–, ser más divina, en tanto que el hombre es imagen de Dios. En efecto, en este proceso ascendente de conocimiento –por el que Leonisa va descubriéndose como “más humana”–, podemos encontrar ecos del

augustinismo franciscano que invitaba a ver en todas las cosas “el rostro invisible de Dios”, a “sentirse sumergido en un mundo de señales divinas, sólo manifiestas a los corazones puros que viven en la humildad y el amor” (Lamanna, 1976: 146).

En el camino, los personajes se van despojando de todo aquello que les impedía acceder a un amor más trascendental: orgullos, prejuicios, celos, etc. Cáscaras que no les permitían llegar al “meollo” y gozar del fruto.

No en vano utilizamos esta metáfora con la que se caracteriza la poesía en los tratados que examinamos en la introducción. Creemos, al igual que muchos otros críticos, que el camino transitado por los personajes de *El amante liberal* es alegórico. A la luz de esto, las diferentes figuraciones de Leonisa ponen de manifiesto la idea poética de la corteza y el meollo (o, en otros términos, de un interior oculto detrás de un velo). Recordemos que para Pinciano, por ejemplo, las obras literarias se componían de un cuerpo (el lenguaje) y un alma (la fábula). En el caso de nuestro personaje también se observa una construcción que va develando de afuera hacia adentro su verdadera naturaleza (que, a su vez, sufre un proceso de transformación y perfeccionamiento a lo largo de la historia). El presente apartado está dedicado a estudiar de qué manera los tres retratos de Leonisa se van acercando cada vez más a su centro y ponen de manifiesto, de esa manera, la progresiva ascensión espiritual de la protagonista.

2.1.1. Los retratos de Leonisa: de la corteza al meollo

Lo expresado en el epígrafe introductorio nos servirá de marco para abordar la relación entre materia y espíritu, tal como se hace presente en la construcción de

Leonisa.³⁴ Tras la escena en la carpa del Bajá, en la que la protagonista es, literalmente, develada, sus palabras dejan caer otro velo: el de la alegoría. El oro es metáfora de su virtud; el crisol, del camino.

Sin embargo, esta correspondencia no es tan evidente en el texto desde un primer momento. De hecho, estos elementos sufren –al igual que los personajes– un proceso de resemantización en el recorrido establecido por el relato.

Tres retratos marcan, como señala Parodi (2002: 82), el enunciado. En ellos, Leonisa se nos va revelando de “afuera” hacia “adentro”.

La primera descripción que se nos brinda de ella proviene de los dichos de “curiosas lenguas” y “raros entendimientos”. Llega hasta nosotros en el relato que Ricardo hace a Mahamut de sus males:

...una doncella, digo, por quien decían todas las curiosas lenguas y afirmaban los más raros entendimientos que era la más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía... (*El amante liberal*, 142)

Evidentemente, es un retrato lleno de artificiosidad, en el que Leonisa es construida desde afuera (en todos los sentidos, ya que el discurso indirecto hace que no sea Ricardo quien la describa sino voces externas). Las metáforas lexicalizadas a la petrarquesca vacían de sentido la imagen, la transforman en un ídolo –de hecho, Mahamut la identifica por su fama, pero luego no es capaz de reconocerla en persona, cuando es presentada en la carpa por el judío ante el Cadí–. De este modo, la descripción nos instala en el ámbito de lo que Ángel Crespo (1983) denomina en la

³⁴ Casaldueiro ha hecho notar la estrecha relación entre materia y espíritu que encierra este pasaje: “Leonisa habla de los quilates de su valor (nótese el bello equilibrio entre la espiritualización de la materia y la materialización del espíritu) (...)” (Casaldueiro, 1974: 92)

poesía de Petrarca “tragedia cristiana del amor humano”.³⁵ Un amor que –tal como le reprocha Agustín a Francesco en el *Secretum*– inclina los deseos del Creador hacia la criatura,³⁶ y que –como confiesa Francesco– incita al exceso.³⁷

Efectivamente, el amante de nuestra novela padece también de esos males. Así se lo confiesa a Mahamut, apelando a toda la retórica del *aegritudo amoris*:

...ésa es, no la perdida libertad, por quien mis ojos han derramado, derraman y derramarán lágrimas sin cuento, y la por quien mis suspiros enciende el aire, cerca y lejos, (...) ésa es por quien tú me has juzgado por loco o, por lo menos, por de poco valor y menos ánimo; esta Leonisa, para mí leona y mansa cordera para otro, es la que me tiene en este *miserable estado*. Porque has de saber que desde mis tiernos años, (...) no sólo la amé, más *la adoré y serví* con tanta solicitud *como si no tuviera en la tierra ni en el cielo otra deidad a quien sirviese y adorase*. (*El amante liberal*, 142 –los destacados son nuestros)

Amor que enferma, amor cuya desmesura desencadenó el “miserable estado” en que se encuentra Ricardo, tras haber sido capturado “de improviso” por los turcos en Trápana, en el momento en que disputaba su amor a Cornelio:

...me ocupó el alma una furia, una rabia y un infierno de celos, con tanta vehemencia y rigor, que me sacó de mis sentidos (...). Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua... (*El amante liberal*, 143)

Por lo tanto, esta primera presentación de Leonisa, nos muestra una amada cargada de adornos externos, muy lejos de las virtudes que la engalanan al final –y que hacen posible la consecución de ese “amor liberal”, por el que los amantes alcanzan la fama postrera–.

³⁵ Ángel Crespo (1983) en la introducción a su edición del *Cancionero* de Petrarca, sostiene: “(...) la tragedia del amor petrarquesco reside –si nos atenemos al *Cancionero*– en la contradicción entre lo sensual y lo espiritual o, si se quiere, entre el placer sensual y el placer espiritual dimanantes de un mismo objeto amoroso.” (Crespo, 1983: XC)

³⁶ “AG[ustín]. Ella te ha apartado del amor divino y ha inclinado tu deseo del Creador hacia la criatura...” (Petrarca, 1978: 107)

³⁷ “FR[ancesco]. (...) en ningún momento ha habido en mi amor nada torpe ni impuro, nada culpable –excepto la desmesura– (...).” (*Ibidem*: 104)

El segundo retrato nos muestra una Leonisa que aparece en la carpa del Bajá “transfigurada” en medio de signos cósmicos:

...un venerable judío, que traía de la mano a una mujer vestida de hábito berberisco, tan bien aderezada y compuesta, que no lo pudiera estar tan bien la más rica mora de Fez ni de Marruecos (...) Admirados desta primera vista el cadí y los demás bajaes, (...) mandaron al judío que hiciese que se quitase el antifaz la cristiana; hízolo así, y descubrió un rostro que así *deslumbró los ojos y alegró los corazones* de los circunstantes, *como el sol que por entre cerradas nubes*, después de mucha escuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean... (*El amante liberal*, 157 –el subrayado nos pertenece)

Los adornos –oro y perlas– de su atuendo no pudieron opacar su belleza. Su “maravillosa armonía”, presentada en el anterior retrato como modelo de artificio, se transforma ahora en la “maravillosa luz” que va devolverle la salud a Ricardo: “Pero en quien con más efeto hizo impresión la *maravillosa luz* que había descubierto, fue en el *lastimado* Ricardo...” (157) (cursivas nuestras). Los “ojos como soles” adquieren un nuevo significado: ya no son meramente un adorno, sino que despejan las tinieblas.

Es a partir de este punto del relato cuando comenzamos a vislumbrar el proceso de espiritualización de Leonisa. Paulatinamente, ese molde vacío dado a conocer por la fama –también vacía si no está acompañada de virtudes– va a ir llenándose de valores trascendentes: el oro será pureza; la hermosura, virtud.³⁸ Es interesante hacer notar los colores de la vestimenta con que es presentada ante el cadí, a saber: blanco, verde y rojo –que en la simbología católica representan las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad, respectivamente–:³⁹ “Venía cubierto el rostro con tafetán *carmesí*...” (*El amante liberal*, 157), “...las manillas de los pies y manos asimismo venían llenas de gruesas *perlas*. El vestido era una almalafa de raso *verde*...” (*Ibidem*, 160). Esto implica

³⁸ Alicia Parodi (2002: 79-80) vincula este retrato con la representación en la iconografía renacentista de la Venus celeste y la Venus terrestre, provenientes de tradición neoplatónica.

³⁹ También Dante los utiliza para describir la vestimenta con la que Beatrice se le aparece en el canto XXX de la *Divina Comedia*.

que nos encontramos ante una imagen espiritualizada de la protagonista, que a partir de este momento va a cumplir un rol de intercesora y sanadora.⁴⁰ Tal como señala Casaldueiro, esta representación marca el paso del amor de la belleza corpórea al de la belleza espiritual. Es en el texto una bisagra, ya que sin perder sensualidad, nos presenta una sublimación de los atributos de Leonisa.⁴¹

La verdadera difuminación de lo material la encontraremos en el tercer retrato, que surge cuando Leonisa y Ricardo, finalmente, se encuentran en la casa de cadí. La escena se presenta de la siguiente manera:

Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del Bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol (...). Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario (...). (*El amante liberal*, 168)

Debido a que este retrato en particular ha sido profusamente estudiado por la crítica, no profundizaremos en su análisis, sino que nos limitaremos a marcar los aspectos que sirvan a nuestra exposición. Si seguimos la línea de las representaciones plásticas a las que aluden las descripciones de Leonisa, debemos mencionar que Isaías Lerner lo vincula a *La melancolía I* de Dürero.⁴² Pero, en el marco del presente estudio, lo que nos interesa destacar es la configuración del espacio que rodea a la protagonista. En él, la figura de ésta parece perderse para luego constituirse en centro de la armónica escena. En efecto, desde la perspectiva de Ricardo la vemos encogida, sentada en una escalera de mármol con la que contrasta el verde de su atuendo (estaba vestida igual que

⁴⁰ Tal como apunta Parodi, “Leonisa vuelta sobre sí misma prepara su transformación de centro solar a mediadora”. (2002: 81) En cuanto a Leonisa como sanadora, debemos recordar el pasaje en el que el cadí pide a Leonisa que toque su herida para posibilitar su curación: “...y el cadí le pidió le pusiese las manos sobre la cabeza, porque él llevase esperanzas de sanar de su herida...” (*El amante liberal*, 182)

⁴¹ “Le convenía descartar el elemento sexual de esta sensualidad pero sin que perdiera la intensidad de lo sensual, esto es, de la belleza corpórea, intermediaria entre el hombre y la belleza espiritual: la forma sensible de la belleza espiritual.” (Casaldueiro, 1974: 83)

⁴² Los alcances de dicha asociación están desarrollados por Isaías Lerner (1987).

en la carpa del Bajá). Todas las formas parecen esfumarse;⁴³ el silencio circundante actúa como un elemento que transforma la atmósfera en irreal, gracias al cual la materia parece desvanecerse en el aire, tal como lo pone de manifiesto la sinestesia mediante la que se describe el panorama: “Así como entró Ricardo, paseó toda la casa con los ojos, y no vio en toda ella sino un mudo y sosegado silencio...” (*El amante liberal*, 169 – cursivas nuestras).

Es decir que el retrato revela la espiritualización a la que fue sometido el personaje, puesto que Leonisa se constituye en el punto central de ese cuadro: “[Mario/Ricardo] se iba llegando al centro donde estaba el de su alegría...” (*El amante liberal*, 169).⁴⁴ Este es, precisamente, el momento en el que Leonisa, tras contarle a su amado las peripecias que la llevaron hasta Chipre, pronuncia las palabras que nos sirvieron de epígrafe: el oro ya no es tan sólo un ornamento artificioso, sino su virtud pulida gracias al “favor del cielo”. La naturaleza ya no aparece dissociada de lo sobrenatural.

2.1.2. Peregrinación exterior y alquimia interior

“El famoso oro resultante de la operación alquímica no era un oro vulgar sino santo, nacido en el lugar puro y oculto...” (Arola, 2008: 19)

Los tres retratos de Leonisa marcan –como lo hemos apuntado oportunamente– tres hitos en el relato, tres cristalizaciones del proceso interior por el que la

⁴³ En su bello análisis de la escena, Casaldueiro apunta: “El color y las delicadas veladuras dan lugar a una sensación de puro espacio ilimitado, en el cual, purificados los amantes, van a encontrarse para la última prueba: la de su propio amor.” (Casaldueiro, 1974: 87)

⁴⁴ Con respecto a esto, no debe pasar inadvertida la presencia de la escalera, que es, según lo refiere René Guenón, un símbolo axial que vincula el mundo inferior con el superior –nuestro mundo mismo es el “soporte” a partir del cual se efectúa el ascenso–: “(...) es [la escala], podría decirse, como un ‘puente’ vertical que se eleva a través de todos los mundos y permite recorrer toda su jerarquía, pasando de peldaño en peldaño (...)” (Guenón, 1969: 294).

protagonista va convirtiéndose en “más humana”. El camino laberíntico por el que los protagonistas se desplazan, en medio de encuentros y desencuentros, se corresponde con un recorrido interior ascendente que, a diferencia del derrotero externo, traza una línea recta.

Dos veces aparece en el texto la palabra “laberinto”: la primera, en boca de Ricardo, antes de narrarle sus desventuras a Mahamut: “...antes que entre en el confuso laberinto de mis males...” (*El amante liberal*, 140); la otra, en el discurso que pronuncia Leonisa al encontrarse con Ricardo, en la casa del Cadí: “—No sé qué te diga, Ricardo—replicó Leonisa—, ni qué salida se tome al laberinto donde, como dices, nuestra corta ventura nos tiene puestos” (*Ibidem*, 173). Ambos representan momentos importantes en el relato: el primero preludia la narración de las vicisitudes por las que el protagonista llegó a ese “miserable estado” (*ibíd.*, 142); el segundo, sucede a la exposición que hace Leonisa de los contratiempos que la llevaron a “este miserable estado” (*ibíd.*, 163). Después de esto, los personajes comenzarán a desandar el trayecto recorrido (volverán de Nicosia a Trápana, de la esclavitud a la libertad, del pecado a la virtud).

Al final de la novela, se nos dice que Leonisa se transformó en un “ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura” (*El amante liberal*, 188). Si prestamos atención a esta enumeración de las virtudes de la protagonista, notaremos que están dispuestas de manera inversamente proporcional al orden en que fueron apareciendo en el texto. Tal como lo hemos expuesto en el párrafo anterior, las sucesivas representaciones de este personaje van dando cuenta del progresivo perfeccionamiento al que está sujeto. La discreción que es, según Covarrubias, “La cosa dicha o hecha con

buen seso”, aparece al final, porque saber tomar buenas decisiones es una virtud que se adquiere con la experiencia.⁴⁵

En efecto, su hermosura es lo primero que conocemos de Leonisa, a través de las “curiosas lenguas”. Pero, como señalamos al analizar el primer retrato, esta hermosura está “vacía”. Carece de virtud en tanto se corresponde con la construcción de un “ídolo”. En el parlamento que pronuncia Ricardo en el jardín de Ascanio, donde Leonisa se encontraba “solazando” con Cornelio, ésta es caracterizada como una “soberbia y mal considerada doncella” (*El amante liberal*, 144).

La soberbia, justamente, es un pecado asociado al conocimiento,⁴⁶ es el pecado de los que se creen dioses. En el relato, será conjurado mediante el despojo de todas las certezas, al que se ve sometida Leonisa tras su aparición en la carpa del Bajá.⁴⁷ Al salir de la tienda le dice a Mahamut —luego de que éste le mintiera sobre la muerte de Ricardo—:

— (...) Yo, señor, como ya os he dicho, soy la poco querida de Cornelio y la bien llorada de Ricardo, que por muy muchos y varios casos ha venido a este miserable estado en que me veo; y aunque es tan peligroso, siempre por el favor del cielo he conservado en él la entereza de mi honor, (...). *Ahora no sé dónde estoy, ni quién es mi dueño, ni adónde han de dar conmigo mis contrarios hados...* (*El amante liberal*, 163 – las cursivas nos pertenecen).

⁴⁵ En un estudio sobre los modelos de conducta para la aristocracia femenina de los siglos XII a XV, Isabel Beceiro Pita (1999) señala que la discreción era una de las virtudes más altas a las que podía aspirar una mujer; ya que se emparentaba con las funciones de “mediadoras” y “pacificadoras” asignadas a las reinas en las crónicas medievales. El modelo se fundaba en la idea de María como mediadora entre el cielo y la tierra. En este marco, la astucia y la elocuencia eran valoradas positivamente entre las destrezas femeninas, siempre y cuando las tretas o engaños sirvieran para salvar a su cónyuge o a su pueblo de grandes daños. Cabe aclarar que, aunque la investigación de Beceiro Pita se centra en siglos anteriores a la época de Cervantes, todos los estudios consultados sobre modelos de conducta femenina coinciden en señalar que no hay un corte abrupto entre la Edad Media y los siglos posteriores en cuanto al rol asignado a las mujeres en la sociedad.

⁴⁶ Recordemos que el pecado original consistió, precisamente, en que Adán y Eva cayeron en la tentación de querer saber aquello vedado por Dios. El pecado de Lucifer —no en vano el ángel más bello del cielo—, asimismo, es haberse creído mejor que su Creador.

⁴⁷ No es casual que las primeras palabras que pronuncia Leonisa, al conversar con Mahamut, asocian el conocimiento al mal: “—Sí, conozco, por mi mal. (...) —Porque él [Ricardo] me conoció a mí por el suyo y por mi desventura —respondió Leonisa. (...) —También le conozco [a Cornelio] —respondió Leonisa—, y podré decir más por mi mal que no a Ricardo...” (161)

Es a partir de aquí que Leonisa, habiendo sido despojada de todo –menos de su honor–, lejos de su patria, alcanzará un mejor conocimiento de sí misma y de todo lo que la rodea, para poder transformarse, finalmente, en “más honesta” y “más humana”. No resulta extraño, entonces, que la honestidad esté asociada al desengaño –tal como lo expresa Leonisa a Ricardo en su ya citado encuentro en el palacio del Cadí–.⁴⁸ Está claro que el camino hacia la verdad exige despojarse de todas las certezas humanas y abandonarse al “favor del cielo”.

Desde ese momento, los roles se invierten: ella pasará de estar engañada a engañar. Sin embargo, su mentira implica la renuncia a una parte de sí misma, ya que exige sacrificar algunos de sus principios para lograr salir del “laberinto” de sus males: “Sólo sé decir que es menester usar en esto *lo que de nuestra condición no se puede esperar*, que es el fingimiento y engaño...” (*El amante liberal*, 173 –el destacado es nuestro). Este pragmatismo que, según Rodríguez-Luis (1980), contrasta con la espiritualización del retrato,⁴⁹ no es incompatible con la idea de un perfeccionamiento en la protagonista. Esto se debe a que, de acuerdo con los modelos de conducta propugnados en la época –a los que ya nos hemos referido–, la inventiva femenina para elaborar ardidés era positivamente valorada en caso de evitar males mayores. Por supuesto, todo esto era tolerado en tanto la mujer conservara la castidad.⁵⁰ No nos parece casual, entonces, el hincapié hecho por la protagonista en su virtud –tanto cuando habla con Mahamut como cuando lo hace con Ricardo–, justamente antes de perpetrar el engaño.

⁴⁸ Vid. supra en la introducción.

⁴⁹ “Pero Leonisa nos tiene reservada una sorpresa que la sitúa de golpe en el mundo real, mientras su amante continúa todavía en el de la novela sentimental, (...). Apenas repuesta del susto, Leonisa aconseja a Ricardo que satisfaga los deseos de la mujer del Cadí, ¡e incluso que finja amor por ella!” (Rodríguez-Luis, 1980: 17)

⁵⁰ “En definitiva, la castidad constituye la virtud femenina básica e indispensable y el marco en el que se desarrollan las demás...” (Beceiro Pita, 1999: 49)

De este modo, la construcción de Leonisa, hermosa desde el principio, se ha ido enriqueciendo con las virtudes de la honestidad –primero– y de la discreción –después. Evidentemente, el itinerario externo ha posibilitado una transformación –elevación– interior. Es por esto que al final del relato, tras la declaración de Leonisa a favor de Ricardo –ya en Trápana–, éste tan sólo calla y se arrodilla para adorarla:

Quedó como fuera de sí a estas razones Ricardo, y *no supo ni pudo responder con otras* a Leonisa, *que con hincarse de rodillas* ante ella y besarle las manos, que le tomó por fuerza muchas veces, bañándose en tiernas y amorosas lágrimas.” (*El amante liberal*, 187) (Las cursivas son nuestras)

Es decir que ya no la idolatra como a una imagen vacía –con ese amor tortuoso, tan criticado por Agustín en el *Secretum*–, sino que la venera, porque a través de sus virtudes le es posible amar al Creador en lo creado.

Ha quedado demostrado que el camino recorrido por Leonisa configura claramente una trayectoria de ascensión espiritual, por la que el personaje se va *llenando* de virtudes. Sus retratos muestran –mediante la utilización de imágenes y motivos provenientes de la tradición artística– distintos momentos de ese itinerario interior, evidenciando una progresión del parecer al ser.

El perfeccionamiento de la protagonista se lleva a cabo por la vía de la aceptación y el despojo. Es decir, fue necesario que Leonisa “muriera”⁵¹ y renunciara a sí misma para que se transformara, tal como ya lo hemos mencionado, de aquella “soberbia y mal considerada doncella” (*El amante liberal* 144) en “el ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura” (*Ibidem*, 188) del final del relato.

⁵¹ Recordemos que Leonisa es considerada muerta por Ricardo al inicio de la novela y luego aparece con otra identidad (vestida de mora) ante los ojos de todos en la carpa del cadí.

Al igual que los muros de la abatida ciudad de Nicosia, el personaje es derribado, para ser posteriormente reconstruido por “poderosa mano”, tal como proclama la profecía presente en *El coloquio de perros*.⁵² De este modo, el camino se transforma en una vía mística por la que Leonisa va de lo humano a lo divino.

Lo ejemplar del relato, entonces, no lo constituyen las virtudes de la protagonista, sino el recorrido que ésta transita para alcanzarlas. Lo que se halla novelado, en definitiva, es aquello que enuncia el primer epígrafe del presente trabajo, esto es: cómo las vicisitudes, “con favor del cielo”, acrisolan los espíritus.

2.2. La historia de Costanza o de la corteza que guarda un tesoro

La ilustre fregona –aunque lleve en el título la alusión a su protagonista femenina– es, en realidad, como pertinentemente lo señalara Parodi (2002: 149 y ss.) una novela sobre los hermanos Carriazo, puesto que trata de la historia de Costanza (la hija bastarda de don Diego Carriazo y una dama sin nombre) no menos que de las aventuras y desventuras de Diego (el hijo reconocido, quien sí había heredado el linaje de su padre y a quien éste “lo llamó de su mismo nombre”). Por ello, en el fondo, es una novela que aborda de muchas maneras el problema del origen.⁵³

⁵² Recordemos que el vaticinio de la bruja Cañizares augura la venida de un tiempo en el que los “soberbios levantados” serán derribados y en el que serán alzados los “humildes abatidos”. Cabe destacar que Ricardo y Leonisa se consideran mutuamente, en un principio, arrogantes y soberbios. Sólo cuando se ven derribados por la fortuna les es posible iniciar el camino de ascensión que hemos analizado –para el caso de Leonisa– en el presente trabajo.

⁵³ En este sentido, es dable afirmar que, desde un ángulo diferente, esta historia ficcionaliza el problema que plantea también *La fuerza de la sangre*. Esto es, entre otras cosas, la pregunta sobre cuál es el peso que tiene la herencia genealógica, más allá del ámbito en que hayamos sido criados. Las *Novelas ejemplares* merodean este tema en varias oportunidades. En todas ellas, las preguntas que quedan exceden a las respuestas brindadas por las novelas.

Desde su comienzo, la novela plantea esta cuestión. Ya en el título la palabra “ilustre” remite al tema de la estirpe.⁵⁴ El enigmático oxímoron que contiene este mote será develado luego, a través de una historia engarzada, como veremos, casi al final del relato.

Toda la primera parte está dedicada a desarrollar la historia de Carriazo (hijo) y la manera en que éste se desvía de aquello esperable en alguien de su alcurnia o ilustre linaje. Es decir que sus peripecias ponen en entredicho la cuestión de la nobleza heredada. Con respecto a esto, resulta muy significativo que el primer párrafo esté íntegramente dedicado a detallar la procedencia de este personaje (y de su amigo Avendaño), puesto que en otras novelas es común que el narrador utilice el recurso de encubrir los nombres –sobre todo, si se trata de personajes pertenecientes a las esferas más altas de la sociedad.

En el contexto de esta historia centrada, aparentemente, en dos jóvenes nobles descarriados, hace su aparición la figura de Costanza, una fregona de Toledo cuya fama de hermosa y de honesta excedía ampliamente los límites de la posada del Sevillano, donde residía. Esta doncella poseía todo el poder de seducción ostentado la gitanilla de la primera novela, pero, a diferencia de ésta, aquella no era un bien expuesto para que todos lo gozasen, sino una “joya oculta”, como la define el Corregidor.⁵⁵ En su figura centraremos el presente análisis.

Julia D’ Onofrio (2009a) dedicó un minucioso estudio a la construcción de este personaje. De los rasgos asignados a esta doncella, aquí destacaremos el hecho de que

⁵⁴ Entre las acepciones Covarrubias adjudica al término, “ilustre” significa “Esclarecido, por traslación se toma por el hombre noble, de alto linaje y de gran nombre y fama, por sí y sus mayores.” (s.v. ‘ilustre’) En la novela, por supuesto, este calificativo recibe múltiples significados, ya que Costanza será llamada ilustre –antes de saber que pertenece a la nobleza– en virtud de la fama adquirida por su extraordinaria belleza.

⁵⁵ Al vínculo entre ambas Costanzas –ampliamente estudiado por la crítica– volveremos en el último apartado de este capítulo.

presente características semejantes a las atribuidas a las creaciones poéticas. Esto se advierte, fundamentalmente, en los movimientos de atracción, maravilla y embelesamiento que la joven provocaba en quienes la rodearan. La identificación entre Costanza y la poesía puede verse confirmada por las repetidas oportunidades en que se equipara a la protagonista con materiales preciosos.

Efectivamente, tres veces se utiliza la analogía de la joya en relación con Costancia.⁵⁶ Quien primero la describe con metáforas suntuarias es uno de los mozos de mulas que Carriazo y Avendaño encuentran a la entrada de Illescas. Constituye, también, la primera vez que los personajes y los lectores tenemos noticias de ella. En conversación con su compañero, el mozo que salía de Sevilla le recomienda al que se dirigía hacia allí:

–(...) y esta noche no vayas a posar donde sueles, sino en la posada del Sevillano, porque verás en ella la más hermosa fregona que se sabe. (...) *Es dura como un mármol*, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol y en la otra la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines. No te digo más, sino que la veas, y verás que no te he dicho nada, según lo que te pudiera decir, acerca de su hermosura. En las dos mulas rucias que sabes que tengo más, la dotara de buena gana, si me la quisieran dar por mujer; pero yo sé que no me la darán, que *es joya para un arcipreste o para un conde*. Y otra vez torno a decir que allá lo verás. (*La ilustre fregona*, 382-383 –cursivas nuestras)

La enfática descripción del mozo sevillano, aunque no esté exenta de suspicacia (notemos que al referirse a la fregona como joya quiere significar su hermosura, pero también, indica que ésta es un bien de cambio y un posible móvil de ascenso en la escala social), enciende el deseo de Avendaño por ver la maravilla anunciada. También despierta interés en Carriazo, pero en menor medida, dado que su único afán son las almadrabas. La curiosidad, entonces, torcerá el destino de estos jóvenes y,

⁵⁶ Si bien Costanza es aludida como “joya” en tres oportunidades, sólo en dos de ellas se menciona el carácter oculto de esta cualidad.

simultáneamente, el foco del relato. El afán que suscita esta riqueza oculta, el modo en que atrae por su inaccesibilidad, nos trae a la memoria las apreciaciones de Petrarca sobre el mayor interés que despiertan en el ingenio humano las empresas signadas por el misterio y la dificultad.⁵⁷ Al interior de la colección cervantina, algo de esto es recuperado en la ya analizada definición del paje poeta de *La gitanilla*, al afirmar que la joya de la poesía no debía estar al alcance de cualquiera. Como vemos, entonces, desde su presentación, el personaje de Costanza adquiere ribetes que la acercan a la creación poética.

La segunda comparación de este personaje con materiales preciosos aparece en boca de su –ya para entonces– ferviente enamorado, Tomás de Avendaño. Éste, al descubrirle sus sentimientos al malicioso Carriazo –ya devenido para ese momento en Lope Asturiano–, define a la doncella con las siguientes palabras:

...en un mesón sirve, que no lo puedo negar, pero, ¿qué puedo yo hacer, si me parece que el destino con oculta fuerza me inclina, y la elección con claro discurso me mueve a que la adore? Mira, amigo: no sé cómo te diga -prosiguió Tomás- de la manera con que amor el bajo sujeto desta fregona, que tú llamas, me le encumbra y levanta tan alto, que viéndole no le vea, y conociéndole le desconozca. No es posible que, aunque lo procuro, pueda un breve término contemplar, si así se puede decir, en la bajeza de su estado, porque luego acuden a borrarame este pensamiento *su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento*, y me dan a entender que, debajo de aquella rústica corteza, debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande. (*La ilustre fregona*, 400 –el destacado es nuestro)

Además de explicar en detalle el proceso de fascinación que le provoca la joven, vemos desplegarse en el parlamento de Avendaño los tópicos que encontráramos asociados con la poesía y con Preciosa en *La gitanilla*. Más allá de que deseo y ficción se encuentren relacionados a lo largo de toda la colección (como vimos al analizar el *Prólogo* y como encontraremos sugerido en la historia de Campuzano y Estefanía), es

⁵⁷ Recordemos que estos formaban parte de los argumentos –citados en la introducción– que el vate italiana esgrimía en defensa de la oscuridad poética.

menester hacer hincapié en la metáfora de la mina de gran valor (nótese que ya no se trata de una joya sino de un lugar repleto de ellas) escondida bajo una “corteza rústica”.

Ya hemos mencionado que el simbolismo de lo precioso era utilizado en la poética de Carvallo para aludir las enseñanzas virtuosas veladas por las ficciones. No debemos olvidar que en el *Cisne de Apolo*, la joya era un elemento que significaba a dos luces: por un lado, representaba lo que acabamos de referir, pero, por el otro, la piedra preciosa engarzada figuraba la belleza exterior de las ficciones que adornaban con su gracia las doctrinas menos agradables.

Cervantes explota la ambivalencia del símbolo y lo hace significar ora de un modo, ora de otro. En el caso de Costanza, es obvio que la rusticidad está depositada en su exterior (tanto en su condición social como en su correspondiente atuendo: cuando aparece por primera vez ante los lectores, va vestida con un modesto traje de labradora), mientras que su tesoro lo comportan, en principio, su belleza y su virtud interior. No obstante, al final, los lectores –y la mayoría de los personajes– descubrimos que esta enigmática figura llevaba otro valor oculto: su ilustre sangre.

En virtud de esto, nos arriesgamos a interpretar que, en realidad, la metáfora de la corteza y el meollo en Costanza sirve –más que para asociar al personaje con la poesía en general, como sucedía con Preciosa– para remedar los mecanismos constructivos de su propia novela. En efecto, como ya anunciamos, la clave de esta obra está dada por una historia incrustada en el relato como una gema engarzada. En efecto, el sentido recóndito del oxímoron planteado en el título, la explicación del origen de esta doncella que es a la vez ilustre y fregona, nos viene dado en una narración incluida.

Nos referimos, por supuesto, a la historia de la madre de Costanza,⁵⁸ contada al Corregidor por el huésped de la posada donde esta doncella fuera criada.

Al igual que Costancica, joya oculta en una humilde posada, la verdad revelada por el relato incluido permanece cubierta bajo la corteza de un relato mayor (de apariencia, también, más rústica, puesto que, hasta el momento en que se introduce la infausta historia de la gran dama peregrina, la novela versa en torno a cuestiones de aguadores y mesoneros).⁵⁹ Por ende, cuando leemos los dichos del posadero, nos parece acceder a una epifanía ante la cual todo lo anterior se resignifica –y parece transformarse, así, en una mera excusa para introducir la misteriosa y profunda historia de aquella mujer viuda, forzada y deshonrada en sus propios aposentos–. La analogía entre la narración de los sucesos acaecidos a la madre de Costanza y la imagen del tesoro escondido –que representa en la novela a la protagonista y, en la colección, como ya hemos demostrado, a la ficción misma– permanece en estado latente, esto es, no se hace explícita sino a través de algunas señales. Una de ellas es que el relato de los sucesos que rodearon el nacimiento de la bella joven será descrito con rasgos semejantes a los atribuidos a la doncella misma. De hecho, cuando el huésped presenta su narración, la introduce con expresiones similares a las utilizadas en las *Ejemplares* para hacer referencia a los efectos causados por las doncellas (parecidos, a su vez, a los empleados en la época para dar cuenta de lo que se esperaba de las ficciones): “–Ni es mi parienta ni es mi criada; y si vuesa merced gustare de saber quién es, como ella no esté delante, oirá vuesa merced cosas que, juntamente con darle gusto, le admiren.” (*La ilustre fregona*, 425 –las cursivas nos pertenecen)

⁵⁸ Para un análisis meticoloso de este texto vid. el artículo de Juan Diego Vila (1999). Nosotros nos ocuparemos nuevamente del asunto en el capítulo VI.

⁵⁹ La cuestión del secreto en esta novela, desde una perspectiva socio-política ha sido abordada por Arena (1999).

Sugestivamente, antes de obligar al mesonero a contar esta historia, el Corregidor recuerda la metáfora de Costanza como joya al argumentar en favor de que se case con su hijo: “–Huésped, ésta no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón...” (*La ilustre fregona*, 425). La polivalencia de la piedra preciosa alcanza aquí su máximo esplendor: no sólo se refiere a la naturaleza desdoblada de la protagonista (rústica por fuera, valiosa por dentro) sino que también funciona como remedo del artificio mismo, toda vez que éste adquiere en *La ilustre fregona* un aspecto desdoblado. Así como la rusticidad de las circunstancias que rodean a Costanza no permiten que resplandezca plenamente su valor (aunque tampoco logren ocultarlo del todo), la novela también encubre la verdad que le da sentido bajo el velo de un relato aparentemente escindido. Será necesario unir los fragmentos, como hacen los personajes con el pergamino que permite restituir la identidad de Costanza, para que encontrar finalmente “la señal verdadera”.

3. Desarraigos, ocultamientos e identidades amenazadas en *La española inglesa*

“¿Quién soy yo? No lo sé. ¡Gran desacierto es el no conocerse uno a sí mismo! (...)
 ¿Qué miro? Las mudanzas de la vida. (...)
 ¿Adónde iré que escape de la herida?”

Miguel Leví de Barrios, “Real consideración del hombre”

Entre los muchos desafíos que ofrece a los lectores *La española inglesa*, la relación que se entabla en ella entre la ficción y la historia constituye, sin dudas, una de las más estimulantes. En efecto, la inserción de datos históricos en la matriz idealizante de la bizantina ha suscitado innumerables controversias y no pocos desconciertos entre

los investigadores.⁶⁰ Con respecto a esto, no ha pasado inadvertida para la crítica la condición cripto-católica de los protagonistas durante su estadía en Inglaterra, que ha sido interpretada, en muchos casos, como un espejo invertido de las circunstancias – repletas de “secreto, proscripción, ocultamiento y persecución religiosa...” (Tealdi, 1999: 115)– que numerosas familias judeoconversas debieran estar atravesando en España.

Esta postura según la cual la novela de Cervantes estaría vinculada con la situación criptojudía en la península ibérica ha recibido un espaldarazo fundamental con el aporte de Ángel García Gómez (1990). En un artículo dedicado al tema, demuestra con gran solvencia las similitudes existentes entre la historia de Isabela (la española-inglesa cervantina) y la de María Nuñez, una bella muchacha sefardí raptada por los ingleses cuando huía con su familia hacia Amsterdam en 1597. El relato está incluido en el tratado *Triunfo del gobierno popular* publicado en 1683 por Miguel Leví de Barrios.⁶¹

Dada la fecha de impresión, muy posterior al año en que fueron publicadas las *Ejemplares*, es imposible que este texto sea la fuente cervantina. Por lo tanto, se abren al menos dos posibilidades para explicar las semejanzas entre ambas historias: o bien Leví de Barrios se inspiró en Cervantes para desarrollar su historia, o bien (y esto es lo que García Gómez cree más probable) ambos autores tienen como fuente alguno de los relatos orales inspirados en los sucesos acaecidos a la bella María Nuñez que circulaban en la época.

⁶⁰ Asimismo, es una de las razones por las cuales esta novela ha sido durante mucho tiempo menospreciada por los estudiosos. Tal como lo afirma Jorge García López en la nota complementaria dedicada a *La española* en su edición de las *Ejemplares*: “Los juicios literarios clásicos sobre la novela no han podido ser más negativos, culminando en el de Schevill y Bonilla (...), [quienes] consideran, asimismo, que la novela no pasa de ser una ‘solemne niñería’.” (2001: 826) Cuando nos remitamos a la obra de Cervantes, citaremos siempre por esta edición.

⁶¹ En él, su autor se propone narrar los inicios de la comunidad judía en Amsterdam. Para más detalles, los remitimos a García Gómez (1990)

A nosotros no nos interesa entrar en este debate (que, por otra parte, como ya dijimos, está muy bien planteado en el artículo al que hemos hecho referencia), sino esbozar algunas de las implicaciones que este sustrato converso tiene en el texto cervantino (fundamentalmente, en lo relativo a la construcción dicotómica de la doncella protagonista). En efecto, creemos que las referencias –ya sean implícitas ya, explícitas– a las cuestiones atinentes a la problemática judeoconversa rebasan los límites de la crítica social o las pretensiones de verosimilitud (aunque éstas, indudablemente, constituyan una parte importante del sentido del texto) para representar un problema mucho más escurridizo: el de la construcción de las identidades. Lo que resulta interesante es poder observar cuáles son los aspectos que permiten representar esa fractura identitaria determinada no sólo por la conversión religiosa (fuera ésta forzosa o no), sino también por el desarraigo producido al abandonar la patria.

En la novela que nos ocupa, el desdoblamiento identitario se manifiesta, en principio, a través de la división entre las prácticas públicas y las privadas que debe sostener la familia de Ricaredo al decidir conservar su religión primigenia de un modo secreto. Pero, al mismo tiempo, el texto aborda el problema del cautiverio (experimentado, primero, por la protagonista y luego, por su enamorado). La huella de esta experiencia quedará grabada en el nombre de la protagonista y en el título de la obra. Creemos, por tanto, que más allá de los parámetros del discurso amoroso desde los que la mayor parte de la crítica ha caracterizado a Ricaredo e Isabela, es plausible definirlos también a partir de los problemas vinculados a lo converso. De este modo, el asunto de la conversión religiosa (fingida en el caso de los protagonistas) deja de ser un mero accidente argumental para transformarse en algo sustancial que opera en varios niveles del texto.

En el presente apartado, nos acercaremos a la cuestión mediante el estudio de tres aspectos: en primer lugar, nos ocuparemos del juego que se entabla en el texto entre ocultamiento y manifestación; en segundo término, analizaremos la inestabilidad identitaria de los personajes; y, por último, intentaremos vislumbrar de qué modo la novela se enfrenta al problema de narrar la fractura provocada por las experiencias traumáticas que atraviesan los protagonistas.

3.1. Manifestación y ocultamiento

Casi desde el comienzo, la novela se plantea como un juego de alternancias entre secreto y manifestación. Sabemos que Isabel es raptada por Clotaldo, un capitán de la armada inglesa, durante uno de los saqueos a Cádiz. Lo curioso es que la niña es robada contra la voluntad del conde inglés que comandaba el saqueo y llevada a Inglaterra subrepticamente:

Mandó el conde echar bando por toda su armada que, so pena de la vida, volviese la niña cualquiera que la tuviese; mas ningunas penas ni temores fueron bastantes a que Clotaldo la obedeciese; que *la tenía escondida en su nave*, aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel, que así se llamaba la niña. (*La española*, 218 —el destacado nos pertenece)

La hermosura de la cautiva hace que Clotaldo arriesgue su vida por no perder el preciado botín. De este modo, el ocultamiento aparece desde el inicio de la historia signando el devenir de su protagonista. Nos aventuramos a pensar que este comienzo subraya la importancia que adquirirá la dialéctica entre manifestación y ocultamiento como motor de la narración.

Nuestras sospechas empiezan a confirmarse cuando nos enteramos de que la familia de Clotaldo profesa en secreto la religión católica, a pesar de los estrechos vínculos que mantiene con la reina Isabel I. Es precisamente la ruptura de este delgado equilibrio entre secreto y revelación lo que dará lugar al inicio de las peripecias que separarán a los enamorados en toda esta primera parte del relato.⁶²

En efecto, todo parece marchar bien para estos nobles (a pesar del ocultamiento de la verdadera religión y de la bella esclava que Catalina educa con esmero) hasta que Ricaredo, el hijo de la familia, se enamora de la joven española y decide declararle su amor. Sucede que el ocultamiento de su pasión lo ha enfermado y decide exhibir sus sentimientos en busca de un posible remedio. Vemos en Ricaredo representada por primera vez en la novela, la tragedia ineludible del secreto: salva a la vez que mata. Y este resquebrajamiento en la lógica del ocultamiento que vislumbramos en la situación del protagonista enamorado se intensificará inmediatamente, cuando la situación se traslade del orden privado al dominio público.

Una vez que las fuerzas parecen estar equilibradas por el consentimiento de la amada y la casi milagrosa aprobación de los padres, un nuevo develamiento de lo oculto viene a impedir la felicidad de la familia criptocatólica:

Digo, pues, que, estando todo en este estado, cuando faltaban los cuatro días hasta el de la boda, una tarde turbó todo su regocijo un ministro de la reina que dio un recaudo a Clotaldo: que su Majestad mandaba que otro día por la mañana llevasen a su presencia a su prisionera, la española de Cádiz. Respondióle Clotaldo que de muy buena gana haría lo que su Majestad le mandaba. Fuese el ministro, y dejó llenos los pechos de todos de turbación, de sobresalto y miedo. (*La española inglesa*, 222)

El texto se encarga de describir muy bien los sentimientos provocados por la revelación del secreto cautiverio de Isabel (para ese entonces ya Isabela) y la aterradora

⁶² Para la estructuración del relato en dos partes, seguimos la reformulación que realiza Avalor Arce (1982) de los postulados de Lowe (1968).

sombra de la sospecha de que se descubriera aquel otro secreto, quizás, imperdonable, del “fraude” espiritual. El texto explicita esta incertidumbre y las tribulaciones por las que pasarían tantas familias obligadas a mantener una imagen externa disociada de su interioridad:

Discurrieron aquella noche en muchas cosas, especialmente en que si la reina supiera que eran católicos, no les enviara recaudo tan manso, por donde se podía inferir que sólo querría ver a Isabela, cuya sin igual hermosura y habilidades habría llegado a sus oídos, como a todos los de la ciudad. Pero ya en no habérsela presentado se hallaban culpados, de la cual culpa hallaron sería bien disculparse con decir que desde el punto que entró en su poder la escogieron y señalaron para esposa de su hijo Ricaredo. Pero también en esto se culpaban, por haber hecho el casamiento sin licencia de la reina, aunque esta culpa no les pareció digna de gran castigo. (*La española inglesa*, 223)

Esta tensión entre manifestación y ocultamiento hará avanzar la historia y manejará las expectativas de los receptores durante toda esta parte. Así, cuando el temor por el descubrimiento de la esclava por parte de la reina pase y los lectores creamos que estamos a punto de asistir al feliz matrimonio de los enamorados, una nueva interrupción pondrá al protagonista de cara al problema de su identidad oculta. En este caso, el secreto no será el motor de la peripecia, ya que la reina decide darle una prueba para que demuestre su merecimiento.⁶³ Sin embargo, la dualidad identitaria de Ricaredo pondrá en peligro el éxito de su empresa, cuando se enfrente al problema moral de liberar o no a los católicos capturados en la nave ganada a los turcos. Así expresa el narrador la disyuntiva del héroe al partir de Londres:

...de allí a dos días Ricaredo se hizo a la vela, combatido, entre otros muchos, de dos pensamientos que le tenían fuera de sí: 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

⁶³ ¿Sospecharía la perspicaz reina que, así como le habían ocultado tantos años la posesión del bello tesoro español podrían ocultar algo más profundo y peligroso y por ello decide probar la lealtad del joven soldado? No lo sabemos, ya que el texto no lo revela, aunque no creemos que sea descabellado hacernos la pregunta, aun cuando no tenga respuesta.

cobarde, y todo esto redundaba en perjuicio de su vida y en obstáculo de su pretensión. (*La española inglesa*, 227)

La ficcionalización del problema de la distancia entre apariencias y realidad alcanza su punto máximo en el episodio de la captura de los navíos turquescos, ya que en él se introducen las cuestiones de las señales confusas y el disfraz. Estas ponen de manifiesto mediante el engaño simulado, el engaño real que los lectores conocemos, pero la mayoría de los personajes ignoran: Ricaredo, falso anglicano, aparece ante los turcos en naves con insignias españolas. Su regreso al puerto de Londres, está acompañado también por la puesta en escena de la contradicción que parece ser constitutiva de la vida de estos personajes:

No quiso Ricaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general; y así, mezcló las señales alegres con las tristes: unas veces sonaban clarines regocijados; otras, trompetas roncadas; unas tocaban los atambores, alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífaros; de una gavia colgaba, puesta al revés, una bandera de medias lunas sembrada; en otra se veía un luengo estandarte de tafetán negro, cuyas puntas besaban el agua. (...) Estas tan contrarias muestras y señales tenían suspenso el infinito pueblo que desde la ribera les miraba. Bien conocieron por algunas insignias que aquel navío menor era la capitana del barón de Lansac, mas no podían alcanzar cómo el otro navío se hubiese cambiado con aquella poderosa nave que en la mar se quedaba; pero sacólos desta duda haber saltado en el esquife, armado de todas armas, ricas y resplandecientes, el valeroso Ricaredo,...

(*La española inglesa*, 234)

Es dable pensar que la imposibilidad de una lectura clara de las señales, el engaño o, al menos, la confusión interpretativa generada por los signos contradictorios pone en evidencia la opacidad (encubierta para la reina y sus cortesanos, pero conocida por los lectores) del personaje de Ricaredo. Parece una ironía que sea su aparición la que aclare la situación, cuando él es portador del verdadero fingimiento. El engaño

circunstancial y aparente, en este caso, pone de manifiesto en la superficie del texto la duplicidad profunda y verdadera.⁶⁴

Como se puede observar en los ejemplos expuestos, el texto pone en juego permanentemente la dicotomía entre manifestación y ocultamiento. No nos parece azaroso, entonces, que el episodio que oficia de gozne entre las dos partes de la novela (el envenenamiento de Isabela y las consecuencias que éste trajo a la protagonista) presente nuevamente, pero de un modo más espiritualizado, el problema de la verdad oculta debajo de las apariencias. En este caso, el tósigo que transformó a Isabela en un “monstruo de fealdad” (*La española inglesa*, 247) hace surgir la verdadera belleza de la protagonista: su belleza interior. La reina sintetiza el postulado neoplatónico con una sugerente imagen (y muy significativa para el propósito que perseguimos en este capítulo): “...lleváosla, Ricaredo, y haced cuenta que lleváis una *riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca*,” (*Idem*; las cursivas nos pertenecen).⁶⁵

Además del neoplatonismo que se evidencia en esta idea, la imagen del tesoro escondido nos remite, también, a la condición cautiva de Isabela (recordemos que Clotaldo la había llevado a Londres como “riquísimo despojo”, escondida en la nave). Asimismo, nos recuerda que, en última instancia, detrás de la aparente igualdad que le

⁶⁴ Párrafo aparte merece, quizás, la treta organizada por Ricaredo para provocar el encuentro entre Isabela y sus padres, rescatados por él del navío turquesco en el que iban prisioneros. Julia D’Onofrio (2013) ha dedicado un estudio a esta cuestión. En él, muestra cómo varios personajes y, particularmente, el protagonista destinan sus esfuerzos a armar artificios, ocultamientos y develamientos perfectamente orquestados tendientes a generar determinados efectos en sus espectadores circunstantes. Allí, la autora también menciona el problema del secreto como una forma de subsistencia en el contexto de opresión religiosa en el que se mueven los personajes: “La representación novelesca de la familia cripto-católica en la Inglaterra isabelina, sustenta una de las temáticas profundas de la novela, la que nos habla del drama de sufrir el rechazo a las íntimas creencias religiosas en la tierra a la que se pertenece, y ser, por lo tanto, como un extranjero en la propia nación. En cierta forma, creemos que esto resulta una sugerente alusión a todos los problemas de libertad de culto en la corona española y a los diversos dramas particulares vividos por los conversos.” (D’Onofrio, 2013: 58)

⁶⁵ Esta imagen del bien oculto dentro de una “cáscara” es interpretada por Alicia Parodi (2002) como un signo de la alegoría y, de este modo, como índice al interior del texto de los procedimientos de dramatización de la poética que se llevan a cabo en esta novela. Asimismo, tal como lo venimos rastreando, el motivo de la joya permite pensar a estas doncellas en relación con los atributos poéticos.

confirió su hermosura al transformarla en futura esposa de un noble, se esconde su verdadera condición de esclava en Inglaterra (con privilegios, pero esclava al fin).

La coordenada que venimos siguiendo culmina al final de la novela, en lo que podríamos denominar una apoteosis de la manifestación, cuando Ricaredo, considerado en ese entonces muerto por Isabela, debido a las noticias recibidas desde Londres, aparezca vestido con el hábito de los rescatados por los hermanos trinitarios. Las señales, en esta oportunidad, a pesar del inesperado atuendo del personaje, son comprendidas a la perfección:

A estas voces, Isabela y sus padres volvieron los ojos, y vieron que, hendiendo por toda la gente, hacia ellos venía aquel cautivo; que, habiéndosele caído un bonete azul redondo que en la cabeza traía, descubrió una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados, y un rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco: señales que luego le hicieron conocer y juzgar por extranjero de todos. En efeto, cayendo y levantando, llegó donde Isabela estaba; y, asiéndola de la mano, le dijo:

-¿Conócesme, Isabela? Mira que yo soy Ricaredo, tu esposo.

-Sí conozco -dijo Isabela-, si ya no eres fantasma que viene a turbar mi reposo.
(...)

Isabela, a pesar de la impresión que en su memoria había hecho la carta de su madre de Ricaredo, dándole nuevas de su muerte, quiso dar más crédito a sus ojos y a la verdad que presente tenía; y así, abrazándose con el cautivo, le dijo:

-Vos, sin duda, señor mío, sois aquel que sólo podrá impedir mi cristiana determinación. Vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo; estampado os tengo en mi memoria y guardado en mi alma. (*La española inglesa*, 257)

La imagen interior, estampada en el alma, aparece como la verdadera. Sólo cuando se pueden aunar la imagen interior y la exterior, cuando la verdad interior de Ricaredo puede ser exteriorizada, tal como lo refiere Parodi (2002: 105), la historia consigue llegar a su fin.

Esto nos permite pensar que más allá de la historia de los personajes mismos y sus múltiples pruebas, la novela ficcionaliza, también, los avatares del binomio manifestación/ ocultamiento. Es posible observar, entonces, que esta problemática,

profundamente imbricada con el fenómeno converso, funciona en varios niveles textuales y no sólo como mero detalle argumental. En lo que respecta particularmente al presente capítulo, vemos cómo la metáfora de la joya escondida –guardada, en este caso, bajo la fealdad aparente provocada por el tósigo– tematiza nuevamente la dual naturaleza de la doncella cervantina. En este caso, la protagonista está atravesada por múltiples dualidades que la constituyen y derivan en su transformación de poesía en poeta (es decir, a lo largo de la novela asistimos a la metamorfosis de Isabela que pasa de ser prenda, botínpreciado y objeto pasivo de contemplación a convertirse ella misma en sujeto narrador de la historia). Y esa metamorfosis tiene por piedra de toque, precisamente, el momento en que casi muere atosigada y es comparada con una joya encerrada en una rudimentaria caja.

3.2. Identidades en tránsito

Isabela está en constante peligro, amenazada por el medio y por su propia condición. El fenómeno de la conversión y el cautiverio no son en ella una mera pincelada de color sino un elemento constitutivo de su personalidad y, por consiguiente, de su modo de relacionarse con las peripecias que se le presentan. Tanto ella como quienes la rodean se mueven en terrenos fronterizos, lo que propicia su inestabilidad identitaria. Las fronteras a las que se enfrentan –algunas bosquejadas en el párrafo anterior– son tanto geográficas como lingüísticas y religiosas. Es plausible proponer, incluso, que existen fronteras internas que estos personajes deben superar.

Lo primero que nos parece relevante mencionar al respecto es que la dualidad – como dijimos– es uno de los rasgos más sobresalientes en la caracterización de la protagonista. Este no es en absoluto un personaje unívoco, sino que está presentado

como un conglomerado de características cuya combinación no parece, a priori, siempre armoniosa.

Como ya lo hemos señalado, Isabel es a la vez cautiva española y futura esposa de un noble inglés. En su cambio de nombre parece haber quedado la marca de esa felicidad incompleta: en su nuevo hogar la llamarán *Isabela*. Sutil diferencia, pequeña huella casi imperceptible que denota la situación ambigua en la que la protagonista se encuentra.

Sin embargo, la dualidad estatutaria de la doncella se expresa también en otros aspectos, más allá de los que podríamos denominar sociológicos. Resulta curioso que para describir su belleza, se apele a la unión de varios elementos provenientes de órdenes distintos:

Con esto se consolaron, y *acordaron que Isabela no fuese vestida humildemente, como prisionera, sino como esposa*, pues ya lo era de tan principal esposo como su hijo.

Resueltos en esto, otro día vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde, acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado. Con este adorno riquísimo y con su gallarda disposición y milagrosa belleza, se mostró aquel día a Londres sobre una hermosa carroza, (...)

Estúvola la reina mirando por un buen espacio, sin hablarle palabra, pareciéndole, como después dijo a su camarera, que tenía delante un cielo estrellado, cuyas estrellas eran las muchas perlas y diamantes que Isabela traía; *su bello rostro y sus ojos, el sol y la luna*, y toda ella una nueva maravilla de hermosura. (*La española inglesa*, 223-224 –los destacados son nuestros)

La naturaleza y el arte, el cosmos y el microcosmos parecen conjugarse en la construcción de su armoniosa y maravillosa hermosura. Son imágenes lexicalizadas, por supuesto, pero no por ello debe dejar de llamarnos la atención que entre todas las posibles metáforas se utilice el binomio sol y luna, unidos en su rostro y la consiguiente

remisión velada a la dupla mitológica de Apolo y Diana. La poesía y la castidad, el principio masculino y el femenino, ensamblados. Sin dudas es un personaje pródigo en desdoblamientos.

Creemos que esto se refuerza con el ya mentado episodio central del envenenamiento. En este caso, como ya desarrollamos oportunamente, la dicotomía se planteará entre el interior y el exterior. Asimismo, el hecho de que al final se le encargue escribir la historia de sus peripecias, viene a acentuar esta naturaleza doble de Isabel/Isabela. A diferencia de lo que ocurre con las otras heroínas de la colección, en vez de recibir un destino como madre –porvenir femenino por excelencia en los cánones de la época–, se le adjudica un final como escritora (aunque también termine siendo esposa).⁶⁶ Es que los contrarios no parecen excluirse en este personaje, cuyo mote de “española inglesa” nos brinda claras muestras de su paradójica hibridez. Sin dudas, coincidimos con Marsha Collins cuando afirma que “Gestation, a common feature of romance, emerges as one of the primary structural components in *La española inglesa*.” (Collins, 1996: 59)⁶⁷

También Ricaredo hace gala de una personalidad que muestra varios dobleces. En principio, como hemos visto, debido a su condición de cripto-católico. Pero no sólo por ello. Significativamente, cuando es descrito en su desfile ante la reina tras regresar triunfante de su aventura naval, se menciona una dualidad equivalente (aunque no idéntica) a la expresada en relación con Isabela:

⁶⁶ La cuestión de la infecundidad del matrimonio consagrado al final entre Isabela y Ricaredo no ha pasado inadvertida para Carroll Johnson (1989), quien ha leído en ello un signo de subversión del orden establecido. Sin embargo, su perspectiva acentúa la coordinada económica que adquiere la fecundidad en el final de la obra y nosotros –sin desestimar el análisis marxista que ofrece el autor, que nos parece bien fundamentado con aspectos textuales– creemos destacable la coordinada simbólica que trae aparejada esta infecundidad biológica, ya que van en línea que con algunos de los planteos que vimos desplegados en los tres poemas cantados por Preciosa, la gitanilla.

⁶⁷ Como mostraremos en el último apartado, el recurso de la geminación no está implicado tan sólo en la construcción de Isabela, sino que aparece como un principio en la representación de las doncellas en general.

Con este adorno y con el paso brioso que llevaba, algunos hubo que le compararon a Marte, dios de la batallas, y otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que, para hacer alguna burla a Marte, de aquel modo se había disfrazado. (*La española inglesa*, 236)

Marte y Venus, el principio masculino y el femenino se mezclan de un modo particular en Ricaredo para convertirlo, al igual que su amada, en ejemplo de una excepcional belleza. Si bien somos conscientes de que estas alusiones mitológicas podrían analizarse desde otras perspectivas, lo que nos interesa señalar en esta ocasión es hasta qué punto estos personajes son contruidos de un modo bifronte.⁶⁸

En este sentido, no nos parece casual que en repetidas oportunidades el texto haga alusión a la prudencia de Isabela, ya que sabemos que esta virtud era representada en la época con la figura de Jano, dios de dos caras. Según Covarrubias, Jano es modelo de prudencia porque atiende a las cosas pasadas y las por venir. El mote parece ajustarse a Isabela, mediadora entre dos lenguajes, dos religiones y dos culturas. La prudencia es, a la vez, sabiduría práctica (tal es su significado en griego) y estos personajes parecen ser un ejemplo perfecto de aquellos que emplean todos sus esfuerzos (aunque esto signifique fingir, mentir o manipular) para adaptarse a las circunstancias que se les presentan.

A todo lo enunciado anteriormente, hay que agregar la complejidad que la crítica ha señalado en cuanto a las posibles referencias históricas y literarias que evocan los nombres de los enamorados. Alicia Parodi fue una de las primeras en señalar la “densidad de significantes” (2002: 109) que permiten que en esta novela la historia y la

⁶⁸ Véase al respecto lo que propone Güntert (1993: 151) en el excelente análisis discursivo que dedica a esta novela en el capítulo destinado a *Las novelas ejemplares*. Este autor propone no leer esta doble caracterización como una ambigüedad, sino como un signo relacionado al mito de la *venus armata*.

poesía entablen vínculos muy particulares.⁶⁹ Por otra parte, Marsha Collins (1996) dedica varias líneas de su trabajo sobre esta novela a desarrollar los aspectos que hacen de Isabela un personaje con rasgos a la vez divinos y humanos.

A lo postulado por estas investigadoras, quisiéramos agregar una posible conexión subyacente entre Isabela, la española inglesa, y la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, a quien bien podríamos tomarnos la licencia de llamar “la francesa española”. Esta reina consorte, casada con Felipe en virtud del tratado de paz Cateau-Cambresis, sellado entre Francia y España, nos remite al mismo conflicto religioso entre católicos y protestantes que ficcionaliza la novela que estamos analizando, pero en otras latitudes. Nos parece significativa esta posible conexión, puesto que remitiría también (en consonancia con lo planteado por Parodi, aunque en un sentido socio-político y cultural) a una figura mediadora entre dos órdenes. No debería pasar inadvertido que Cervantes escribió un soneto dedicado a la muerte de esta reina. En él, destaca de la figura regia, precisamente, su cualidad de intercesora entre contrarios: “Aquí el valor de la española tierra, / aquí la flor de la francesa gente, / aquí *quien concordó lo diferente*, de oliva coronando aquella guerra;” (Cervantes, 1991: 42; las itálicas nos pertenecen), reza el primer cuarteto. Recordemos, también, que la novela traza en la segunda parte un derrotero mercantil que incluye una triangulación entre Inglaterra-Francia y España. De este modo, se configura un espacio simbólico que vincula a estas tres naciones enfrentadas por el conflicto protestante.

⁶⁹ En el libro que dedicó al estudio de las *Ejemplares*, señala a Recaredo, “el primer rey goda que se convierte del arrianismo al catolicismo” (*Idem*), entre los posibles referentes históricos asociados con el nombre de Ricaredo. Esto nos interesa particularmente, puesto que Recaredo fue también el primer rey que al unir la Iglesia y el reino en el siglo VI d.C determinó que fueran segregados por primera vez en la península los grupos religiosos minoritarios, considerados desde ese momento, fuera de la égida oficial (véase Amran, 2009: 11-14). Asimismo, en el marco de su lectura alegórica de la colección, Parodi (2002) destaca la figura de santa Isabel como posible antecedente del personaje femenino. La cuestión de los referentes literarios que podrían estar operando en la construcción de estos personajes es trabajada por Alcázar Ortega (1995), cuya lectura sugerimos a quienes interese profundizar estos aspectos.

A la luz de todo lo observado, es posible indicar que la construcción de los protagonistas en sus diferentes planos problematiza el asunto de la identidad. Estos son personajes que mutan permanentemente (generalmente, obligados por su contexto vital), aunque al final, la adhesión a una determinada fe parece ser lo único imperecedero.⁷⁰ No obstante, la novela da sobradas muestras de que la identidad parece configurarse no sólo en función de cuestiones interiores, sino también por la relación que los sujetos entablan con el exterior que los circunda. Como hemos venido señalando, las relaciones entre el interior y el exterior, lo privado y lo público cumplen un rol importante en la constitución de las subjetividades. Es decir, el modo en que otros ven a los personajes forma parte importante en su construcción literaria. Más allá de que en su interior siempre se hubieran mantenido igual, la imagen que dejan en los otros los acompaña hasta el fin. Como prueba de ello, recordemos al hombre que en medio de la multitud sevillana que presenciaba el encuentro de Isabela con su esposo, reconoce a Ricaredo como el “corso inglés” que los había liberado. Esto es: nuestro héroe además de convertirse en el esposo de Isabela, en el cripto-católico que logra salir de la clandestinidad para proclamar su fe sin barreras, es también y siempre lo será “el corso inglés”. Es interesante que el texto explicita de un modo tan palmario –mediante la intervención del personaje anónimo que surge entre la muchedumbre– esto que en los lectores podríamos tan sólo sospechar.⁷¹

Acorde con lo que venimos analizando, consideramos pertinente incluir en nuestro estudio alguna referencia al aspecto comunitario de la configuración de estas

⁷⁰ Lo interesante es que esta fe (la católica) parece no necesitar de manifestaciones exteriores para subsistir (a contrapelo de las exigencias tridentinas que darían lugar al fausto y la pompa de las celebraciones religiosas barrocas). No se define, tampoco, por oposiciones dicotómicas, ya que tal como lo afirman varios críticos, la novela parece borrar las diferencias entre católicos y protestantes (aunque aborden el problema desde perspectivas diferentes, podemos mencionar a Casaldueiro (1974: 125) y Johnson (1989: 519)).

⁷¹ No nos parece un aspecto menor, aunque ahora no podamos desarrollarlo, la repetida puesta en escena en diferentes momentos de los comentarios o críticas que el accionar de los personajes suscita en quienes los rodean.

identidades. En relación con esto y a partir de todo lo señalado, podemos colegir que estos personajes son miembros de una comunidad marcada por el trauma. Son, como hemos podido apreciar, miembros de un colectivo (al menos familiar, pero podemos sospechar que el círculo era un poco más amplio) amenazado. En este sentido, los personajes principales de *La española inglesa* pueden ser leídos desde la lógica de lo que Irwin Zarecka (1994) denomina “comunidades de memoria”. Esto es: un grupo de personas unidas por una experiencia traumática que los define como sujetos.⁷²

No llama la atención, entonces, que una de las primeras estampas criptocatólicas que nos brinda el texto de Cervantes sea la de los captores de Isabela tratando de educarla en sus costumbres a la vez que procurando que no perdiera su lengua:

[Catalina] como si fuera su hija, la criaba, regalaba e industriaba (...) y aunque iba aprendiendo la lengua inglesa, no perdía la española, porque Clotaldo tenía cuidado de traerle secretamente españoles que hablasen con ella. (*La española inglesa*, 219)

Como podemos observar, la novela deja planteada desde el comienzo la lógica memoria/olvido vinculada con la situación traumática del rapto y posterior destierro. Esta dinámica atraviesa el texto hasta el final, literalmente, cuando ya en España, libres de todos los males, le pidan a Isabela que ponga por escrito la historia para que pudiera leerla el Arzobispo.

Los riesgos de pertenecer a una minoría étnica y religiosa en un contexto de creciente racismo y xenofobia se ponen nuevamente en primer plano cuando la camarera de la reina intenta utilizar estos argumentos como justificativos para su

⁷² La autora lo expone de la siguiente manera: “In its most direct meaning, a community of memory is one created by that very memory. For people to feel a sense of bonding with others solely because of a shared experience, the experience itself would often be extraordinary if not traumatic quality.” (Zarecka, 1994: 47)

reprochable decisión de atosigar a Isabela (cuando la verdadera causa era que ésta había rechazado a su hijo):

Mandó la reina prender a su camarera y encerrarla en un aposento estrecho de palacio, con intención de castigarla como su delito merecía, puesto que ella se disculpaba diciendo que en matar a Isabela hacía sacrificio al cielo, quitando de la tierra a una católica, y con ella la ocasión de las pendencias de su hijo. (*La española inglesa*, 246)

La escena expone de una manera muy clara el mecanismo perverso por el cual las diferencias religiosas eran utilizadas en favor de las mayorías como fundamento para dirimir cuestiones que carecían de sustento religioso o ideológico: antes bien, se encontraban apoyadas en diferencias de índole personal.

3.3. Narrar la fractura

En el marco de lo que venimos señalando, es plausible asociar la yuxtaposición de tiempos y espacios, de historia y ficción que despliega Cervantes en *La española* con las denominadas dinámicas de la memoria. La memoria, dice el prestigioso historiador Yosef Yerushalmi, “es siempre problemática, usualmente engañosa, a veces traicionera...” (2002: 1).⁷³

En el final de la novela cervantina, aparece con claridad un problema vinculado a la memoria colectiva: la cuestión de cómo dejar rastros de esa construcción. Lo

⁷³ Partiendo del imperativo bíblico que conmina a los hebreos a recordar (zajor), Yerushalmi investiga los paradójicos mecanismos a través de los cuales el pueblo judío fue construyendo su memoria que es, a la vez, fundamental en la constitución de su identidad. Siguiendo los postulados de Halbwachs (1980), Yerushalmi sostiene que la memoria es un constructo colectivo: “...incluso la memoria individual está estructurada mediante marcos sociales y, más aún, que la memoria colectiva no es una metáfora sino una realidad social transmitida y sostenida mediante esfuerzos conscientes y las instituciones del grupo.” (Yerushalmi, 2002: XXXIV)

interesante es que este mecanismo de la memoria instaura una paradójica relación entre el registro histórico y el recuerdo, ya que como afirma, una vez más, Yerushalmi (2002), no siempre lo que se recuerda es lo que quedó registrado ni necesariamente los datos asentados por los historiadores logran quedar en el recuerdo de la comunidad. Esto determina que la memoria colectiva se caracterice por la acronía, por la reactualización permanente, que no es la negación de la historia, sino un intento por dotar los hechos pasados con un sentido para *hic et nunc*. En nuestra novela, tenemos un ejemplo muy cabal de este procedimiento en la narración de la hazaña marítima de Ricaredo: la historia, contada primeramente por su protagonista, se desintegra y multiplica luego en una serie de relatos que dan cuenta del mismo hecho desde diferentes perspectivas.

En este sentido, cabe la posibilidad de vincular las incongruencias temporales que presenta el texto con esta voluntad de desarticular la univocidad para habilitar otras formas más trascendentes del recuerdo. Si bien la crítica tradicionalmente ha señalado estas incoherencias como errores, ya Mercedes Alcázar Ortega (1995) llamó la atención sobre la necesidad de interpretar la falta de rigor cronológico de *La española inglesa* como un índice de la estructura mítica que sustenta la historia “no sólo para el tiempo de su escritura, sino también acercarla libremente hasta nosotros, protegida en su acronía” (Alcázar Ortega, 1995: 38). Exactamente en ese precario equilibrio entre lo particular histórico y lo universal poético reside el valor de la ficción como medio de aprehender esos desgarros a los que hemos hecho referencia a lo largo del trabajo. En palabras de Harold Bloom, escritas para el prólogo de *Zajor*: “sólo los poetas logran la creación de sí mismos mediante el reconocimiento de la contingencia, mientras que los filósofos y los historiadores anhelan lograr la universalidad trascendiendo la contingencia.” (Bloom, 2002: XX)

Con respecto a esto último, es dable hacer hincapié, nuevamente, en todos los elementos autobiográficos presentes en esta novela (que los críticos se han ocupado de señalar). Entre ellos, uno no menor es el que refiere al pedido que le hacen a Isabela al final del relato: se trata de que escriba la historia de su vida (que nosotros acabamos, para ese entonces, de leer) para el arzobispo. Sabemos que el mismo Cervantes había escrito un manuscrito para el Arzobispo de Sevilla.⁷⁴ Pero más allá de esta referencia extra textual que funciona como indicio de cierta identificación presente en la obra entre el autor y la protagonista, cabe señalar que a nivel textual, dentro de la colección misma, el vínculo que se puede establecer entre la figura autoral e Isabela es de otra índole: ambos son comparables, significativamente, por su condición de cautivos. Se aprecia, entonces, también en este nivel un juego de manifestaciones y escamoteos por el cual se explicitan ciertos rasgos y otros se hacen menos evidentes.

Entonces, descubrimos que el modelo de la experiencia conversa que pudo haber extraído de la historia sefardí le sirve a Cervantes como molde para su pretensión de construir su memoria. Podemos preguntarnos, por tanto, si esta voluntad no atraviesa la colección entera. Precisamente, Halbwachs (1980) sostiene que cuando las comunidades no hacen monumentos, el arte es el lugar donde se deposita la memoria.⁷⁵

Es preciso aclarar ya a estas alturas que al hablar de “lo converso” de ninguna manera queremos significar un universo homogéneo y unívoco, sino una serie de patrones que permiten dar cuenta de una subjetividad traspasada por el dolor y una serie

⁷⁴ Nos referimos al manuscrito preparado por Francisco Porras de la Cámara para el arzobispo de Sevilla, en el que figuran dos de las *Novelas ejemplares* (*Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*).

⁷⁵ En este sentido, sería válido plantear que la moraleja explícita del final, fenómeno extraño en las *Ejemplares*, funciona a nivel textual como justificativo para que una historia privada (la de Isabela y Ricaredo) sea digna de ser escrita y quedar registrada, al transformarla en un ejemplo para otros. Pero al mismo tiempo, las provechosas adversidades pueden entenderse en el nivel del lector como un eco del principio horaciano del “delectare et prodesse”. Es decir, no sólo en el plano de la historia las adversidades de estos enamorados resultaron finalmente beneficiosas, sino que para el lector también serán provechosos estos avatares, puesto que lo deleitarán en su recorrido por las páginas. De otro modo, no se explica que un arzobispo necesitara aviso y ejemplo de dos jóvenes mitad extranjeros mitad españoles.

de procedimientos que intentan dar cuenta de ese desgarró. Precisamente, lo que define el “ser converso” según la propuesta de Miriam Bodian (1994) es una red de complejas mutaciones que responden a las necesidades de supervivencia.

Si algo representa bien a los conversos es, precisamente, su vulnerabilidad identitaria, su permanente estado transitorio. ¿Debe escandalizarnos, entonces, que Cervantes para representar su mundo converso al revés, criptocatólico, apele al modelo genérico bizantino, plagado de caminos, de obstáculos y peregrinaciones?

El título de la obra pone de manifiesto esta dualidad irreductible que define a la doncella y pone en el centro de la discusión el problema de la identidad. Así como el baciuelmo fundía en sí dos realidades, el provocativo sintagma que da nombre a la novela plantea el surgimiento de una tercera realidad en la que se hibridan ambas identidades. Escandalosa propuesta en un reino que había institucionalizado la pureza.

Por esto, no es casual que una de las virtudes más proclamadas de nuestra heroína sea, como ya dijimos, la prudencia. Sería ésta también una buena imagen para evocar la construcción de la memoria, ese espacio donde se conjugan lo colectivo y lo individual, lo histórico y lo poético; ese sitio fronterizo en el que estas identidades transidas pueden ser dichas. Cervantes utiliza ciertos mecanismos afines a lo que hoy llamamos la dinámica de la memoria, cercanos a la sensibilidad conversa de su época, pero no privativos de ella. Los usa para construir una poética fronteriza.

No es casual que Isabela, sospechado trasunto del mismo autor, sea convertida en “monstruo de fealdad” por efecto del veneno (aunque luego recupere su “forma verdadera”). Algo de esa hibridez identitaria atraviesa la poética de la colección entera. La ligazón entre la poética y lo monstruoso que encontramos en Cervantes ya fue

señalada por Mary Gaylor (1983) y por Miñana (2007).⁷⁶ Isabela, precisamente, combina las dos facetas que signan la poesía en las *Ejemplares*: como Preciosa, la gitanilla, es también una joya preciosísima –ya hemos mencionado que, incluso, cuando es envenenada la reina se refiere a ella como tal–, pero al igual que Cañizares experimenta también en un momento la repugnancia en la mirada ajena.

No encontramos, por ende, ante una poética dual y fracturada. En ella, la ficción funciona como sutura pero, simultáneamente, constituye la huella indeleble de la existencia de esa herida.

4. La doncella ante el espejo: duplicaciones y personajes geminados

A lo largo de este capítulo hemos apreciado cómo el binomio interior-exterior atraviesa la caracterización de todas las doncellas cervantinas estudiadas. Pudimos mostrar, asimismo, que todas ellas se encontraban vinculadas con la definición de la poesía brindada por el paje poeta en la novela que oficia como apertura teórico-ficcional de la colección: *La gitanilla*.⁷⁷ La clave fundamental la encontramos en la persistencia de una imagen: la de la doncella como piedra preciosa.

Observamos, también, que el símbolo de la joya comportaba cierta dualidad, puesto que ponía en juego valores ambiguos (significaba tanto la hermosura y la virtud de las jóvenes vírgenes, como el vil intercambio material). En efecto, debemos destacar que en ninguna de las novelas estudiadas vimos desaparecer dicha ambivalencia.

⁷⁶ Nos volveremos a referir a ello a lo largo de este trabajo, principalmente, en relación con el *Coloquio de los perros*.

⁷⁷ Recordemos que también el *Prólogo* puede leerse como manifiesto estético, pero éste –obviamente– no forma parte del núcleo propiamente ficcional de las *Ejemplares*.

Con respecto a ello, resulta pertinente recordar que la representación de la poesía –al igual que sucedía con las doncellas– presentaba contradicciones entre la teoría y la práctica. Tal como pudimos apreciar –aunque no siempre hayamos hecho hincapié en ello– la visión idealizada que ofrece el paje sobre la poesía –como dechado de sutilezas y virtudes, alejada necesariamente del vulgo– no se condice con los modos de circulación que adquiere la palabra poética en las diferentes novelas. En ellas, lo poético anda “entre ollas” (para reformular una expresión utilizada por Santa Teresa para expresar que Dios también estaba en la contingencia de las pequeñas cosas) o “tejas abajo” (mentando las apreciaciones de los contertulios del Pinciano). Los poemas incluidos en *La gitanilla* –excepto el canto amebeo– son recitados o leídos en espacios citadinos. Asimismo, las poesías insertas en *La ilustre fregona* –entre ellas, la lasciva chacona, cercana a la zarabanda criticada, incluso, en la *Philosophía antigua poética*– aparecen en un contexto venteril, en boca de (o recibida por) personajes en su mayoría rústicos.⁷⁸

Por todo lo dicho, nos atrevemos a afirmar que la dualidad es uno de los rasgos propios tanto de las doncellas como de la poesía en las *Novelas ejemplares* analizadas. Y esta configuración doble no se aplica sólo a cada una de las protagonistas en la

⁷⁸ En la última novela mencionada, inclusive, se pone en escena la recepción del romance de las esferas por parte de Barrabás –uno de los mozos de mulas del mesón. El contraste entre lo elevado de la composición dedicada a Costancia y la tosca interpretación del personaje produce un efecto irrisorio: “– ¡Allá irás, mentecato, trovador de Judas, que pulgas te coman los ojos! Y ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que, como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona. Verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda. Yo, a lo menos, aunque soy Barrabás, éstas que ha cantado este músico de ninguna manera las entiendo: ¡miren qué hará Costancia! Pero ella lo hace mejor; que se está en su cama haciendo burla del mismo Preste Juan de las Indias. Este músico, a lo menos, no es de los del hijo del Corregidor, que aquéllos son muchos, y una vez que otra se dejan entender; pero éste, ¡voto a tal que me deja mohíno!” (*La ilustre fregona*, 410)

medida en que hemos señalado oportunamente sino también es posible rastrear una conexión en estos términos entre las damas a lo largo de todas las *Ejemplares*.

En numerosas oportunidades, la crítica ha señalado las coincidencias existentes entre los personajes de Preciosa de *La gitana* y Costancica de *La ilustre fregona* (cfr. El Saffar, 1974, Lowe, 1974 y Joly, 1993). Comenzando por el nombre que comparten (recordemos que la bella gitana raptada se llama, en realidad, Costanza de Acevedo y Meneses), siguiendo por su condición de personajes de alta alcurnia criados en entornos humildes (entre los muchos otros rasgos paralelos que se podrían señalar entre ambas historias) las protagonistas de esas novelas, indudablemente, están construidas de un modo especular.

Ahora bien, cabe preguntarse qué función cumple en un conjunto de novelas como el que estamos estudiando –aparentemente desintegrado, puesto que carece de un marco explícito, o con tenues ligazones en la superficie– la aparición de dos personajes que ostentan palmarias similitudes, pero, al mismo tiempo, notables divergencias. Vale decir, es dable pensar que estas correspondencias no sean producto de la coincidencia sino de una voluntad estructural.⁷⁹ Si tomamos esta segunda opción como vía de análisis y la cruzamos con nuestra coordenada de lectura –centrada en las representaciones poéticas– surgen algunas observaciones interesantes.

Lo primero que se revela es un contraste a partir del uso de la metáfora de la doncella como joya. Si bien en ambos personajes se destacan la hermosura y la honestidad, Preciosa es, sin dudas, un tesoro exhibido a todas luces, al alcance de cualquiera en la plaza pública. Su encanto, al mismo tiempo, se incrementa con sus dotes artísticas (principalmente, vinculadas, como vimos, al manejo de la palabra) que

⁷⁹ Avallé Arce (1982, III: 30) finaliza el estudio introductorio que dedica a las *Novelas ejemplares* en su edición, haciendo referencia, precisamente, a esta “maravilla estructural” que conforma la serie de novelas cervantinas.

dan lustre a su natural brillantez y aumentan su valía (en los dos sentidos que hemos venido indicando). Costanza, por su parte, es una riqueza oculta bajo detrás de un rústico traje de labradora. Como Preciosa, es también alabada por los poetas, pero ella no detenta esta facultad. Antes bien, como alega haber oído la Gallega decir a su ama, el personaje llevaba “un silencio pegado a las carnes” (*La ilustre fregona*, 433)

Esta imagen, hermosa y potente, trae a la memoria ese otro “silencio maravilloso” (*Ibidem*: 428) en medio del cual Costancica había nacido. Posteriormente, el relato del padre yuxtapondrá a estos el silencio aciago del momento en que la doncella fuera concebida en circunstancias de una violación.⁸⁰

Entonces, Costanza lleva lo oculto en su origen, en su naturaleza. El suyo es un silencio constitutivo, mientras que Preciosa lleva el misterio de su presencia fastuosa en

⁸⁰ Diego Carriazo (padre) relata el momento del encuentro con la madre sin nombre (como la llama Vila, 1999) de la siguiente manera: “Era por extremo hermosa, y *el silencio, la soledad, la ocasión*, despertaron en mí un deseo más atrevido que honesto; y, sin ponerme a hacer discretos discursos, cerré tras mí la puerta, y, llegándome a ella, la desperté; y, teniéndola asida fuertemente, le dije: ‘Vuesa merced, señora mía, no grite, que las voces que diere seránregoneras de su deshonra: nadie me ha visto entrar en este aposento; que mi suerte, para que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestro mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama’. Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: *ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra*, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado...” (*La ilustre fregona*, 434-435 –cursivas nuestras) Cabe destacar que la imagen del silencio “llovido” sobre los criados de la casa permite evocar tangencialmente la lluvia de oro que representa la violación de Dánae –por parte de Zeus– en el cuadro homónimo de Tiziano, pintado mientras estaba al servicio de los Austrias. Carlo Ginzburg (2013: 147 y ss.) desarrolla los modos en que este pintor resignifica los códigos del lenguaje erótico en sus obras. Las similitudes entre la historia contada por el padre de Costancica y la historia de la concepción de Perseo son muy significativas. Ginzburg cita como posible fuente de inspiración para Tiziano una vulgarización en octavas de las *Metamorfosis* de Ovidio (traducidas al castellano en la edición que nosotros manejamos): “Este rey Acrisio tuvo una hija/ Llamada Dánae, cual bella maravilla. / El padre, que tan errante la veía, / Temiendo por su virginidad, / En una torre encerrada la tenía, / Con gran custodia y mucha dignidad; / Y Júpiter que de esto supo / Un día, se alejó / Y hasta la torre bajó / Para colmar de amor su hazaña. / Luego por una hendedura que en el techo / Vio, rápidamente en una lluvia de oro se convirtió/ Y por allí descendió hasta el lecho / lentamente, mientras nadie de ello se percató.” (Ovidio, *Le Methamorphosi cioè trasmutationi tradotte dal latino diligentemente in volgar verso...per Nicolò di Agustini*, Bernardino de’ Bindoni, Venecia, 1538, c. 42r, *apud*. Ginzburg, 2013: 159) Vemos que se repiten la situación de encierro en una torre (“alcázar” llama Diego Carriazo a la gran casa en la que aquella señora viuda se había retirado en compañía de sus servidores), el descuido de los criados que posibilita el asalto y la lluvia (no de “sueño” sobre los cuidadores de la viuda, sino de oro sobre Dánae). Aunque el tema del erotismo no sea el que estamos tratando centralmente en este trabajo, la cuestión nos parecía digna de ser señalada, puesto que permite brindar un ejemplo de cómo Cervantes utiliza los imaginarios a su disposición (haya tenido en cuenta la representación de Tiziano o no, lo que importa es que fuera un tema de representación en la época) de un modo fragmentario y oblicuo.

medio del aduar (es un enigma de segundo grado, podríamos decir, que la hace relucir aún más). En la dinámica interior-exterior que hemos observado en las configuraciones de la doncella como joya, vemos que Preciosa se aviene a representar corteza y Costanza, el meollo (o el cuerpo –lenguaje– la una, y el alma –fábula–, la otra, si tomamos la metáfora utilizada en el Pinciano para describir el funcionamiento de las obras literarias). Por supuesto, estas correspondencias no son del todo exactas, porque de lo contrario, deberíamos pensar que estos personajes no funcionan más que como concreciones de un modelo teórico y no consideramos que opere de esa manera.⁸¹ Lo que nos interesa poner de manifiesto –más allá de los matices que pudiéramos establecer en estas comparaciones– es la presencia de un modo de representación que tiene la bipartición como uno de sus principios.

Las dos Costanzas no son las únicas. La colección presenta numerosos personajes femeninos duplicados. Celia Burgos (2013: 19- 26) ha dedicado un cuidadoso artículo al cotejo de las diferentes protagonistas cuyos nombres llevan la raíz “Leo-” y otro al estudio de las semejanzas y diferencias entre las “Estefanías” (Burgos, 2013: 27-39).⁸² Por lo tanto, vemos que el recurso de la duplicación parece ser una constante constructiva en la serie.

A medida que avanza la colección los juegos de desdoblamiento se van tornando más artificiosos y menos solapados. El caso paradigmático es, indudablemente, la novela de *Las dos doncellas*.

⁸¹ Ya señalamos en cada uno de estos casos, los distanciamientos que Cervantes establece con respecto a las idealizaciones al poner las abstracciones teóricas en contraste con las realidades concretas que circundan a sus personajes.

⁸² A ellos los remitimos para profundizar las cuestiones atinentes a estos personajes. Aunque, en el marco de nuestra exposición, es dable aclarar que las “Estefanías” no forman parte de las doncellas a las que nos estamos abocando, sirven de ejemplo, igualmente, de los mecanismos de desdoblamiento a los que sí nos interesa hacer referencia. También nosotros abordamos –aunque de un modo tangencial– los puntos en común que exhiben Leonisa (del *Amante liberal*) y Leonora (del *Celoso extremeño*) en un trabajo centrado en la comparación de los personajes masculinos de ambas novelas (vid. Vitali, 2009b).

Desde luego, para nadie es una novedad la presencia de la geminación en la antedicha novela, ya que incluso la lleva anunciada en el título. Los paralelismos que demarcan su estructura fueron señalados tempranamente por Casaldueiro (1974 [1943]), mientras que Avalle Arce destacó que encontráramos en aquel relato un ejemplo típico del “desarrollo cervantino del binomio estructural” (1982, III: 12).

Esta configuración fragmentaria, precisamente, fue la causa de que gran parte de la crítica la despreciara por advertir en ella lo que fue considerado un desarrollo mal logrado (vid. Thompson, 1963 y Zimic, 1996: 286-287).⁸³ Sin embargo, es dable plantearse si eso que algunos juzgan defectuoso no constituye en realidad una apuesta estética deliberada que busca poner el foco en el problemático equilibrio entre lo uno y lo diverso.

Incuestionablemente, entre Teodosia y Leocadia existe una relación de correspondencias, refracciones y simetrías. Ruth El Saffar (1974: 114), inclusive, considera que ambas protagonistas componen una única entidad. La unidad dual (o dualidad unitaria) que conforman estas dos heroínas se diferencia de las dicotomías que atravesaban a las doncellas previas por varios motivos.

Entre otras cosas, lo extraordinario de esta historia consiste en que, si hasta allí las doncellas de la colección eran quienes con sus encantos lograban atraer y dar pie a la acción, en esta novela es el hombre quien las embelesa y hace que estas dos jóvenes nobles emprendan un camino de aventuras. De igual manera, la fractura social que podíamos encontrar en otras *Ejemplares* (en las que la bipartición de las doncellas estaba asociada con un corte transversal, esto es, que su dualidad se relacionaba con un origen “alto” y una existencia “baja” –siempre en términos sociales). En *Las dos*

⁸³ Juicios similares recibió por los mismos motivos *El licenciado vidriero*, como tendremos oportunidad de abordar en los próximos capítulos.

doncellas, aparece manifiestamente representada. Asistimos en ella a una hipertrofia de la duplicidad que atraviesa todos los niveles textuales.

En primer lugar, encontramos desde el título mismo de esta novela una disociación entre las palabras y las cosas. Rápidamente los lectores reparamos en que una de las “dos doncellas” ya no lo es más, mientras que la restante quiere dejar de serlo (razón por la cual, tampoco se aviene con los parámetros de doncellez establecidos en la época). Luego, obviamente, es preciso señalar que ambas jóvenes aparecen vestidas de hombre (lo cual era un tópico novelesco, pero en este contexto se resignifica, puesto que es otro de los elementos que coadyuvan para poner de relieve la cuestión de los desdoblamientos). La dualidad (esencial en las demás doncellas de la colección, las “verdaderas”) se hace patente con la ayuda del artificio. Paradójicamente, el recurso queda al descubierto mediante el ardid del disfraz.

Las sospechas acerca de que las dicotomías y escisiones no poseen en *Las dos doncellas* una función meramente ornamental –ni únicamente estructural– sino que forman parte del asunto que esta obra desarrolla, se confirman cuando descubrimos las implicaciones del nombre falso que Rafael le asigna a Teodosia para su *alter ego* masculino. Sugestivamente, Teodoro, según las hagiografías de la época era un santo que poseía un doble.

En efecto, James Hall en su *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, apunta que éste era un soldado romano convertido al cristianismo que se había transformado en un santo guerrero de la iglesia griega. Una ramificación de la leyenda originó la aparición de un segundo Teodoro, de mayor rango militar que para la posteridad quedó confundido con el anterior. Habitualmente, según este mismo historiador del arte, las dos figuras se representaban juntas. Para Réau, éste era un típico caso de duplicación o desdoblamiento hagiográfico. (Vid. Réau, s.v. ‘Teodoro’). Asimismo, no deja de

resultar significativo que en la *Leyenda Dorada* aparezca la historia de una Teodora travestida en Teodoro que vivió disfrazada bajo esta identidad masculina en un convento de monjes hasta su muerte. Recién cuando la santa murió, el abad advirtió que Fray Teodoro era, en realidad, una mujer. (Vid. Réau, s.v. ‘Teodora’)⁸⁴

Si prestamos atención específicamente a las metáforas que hemos venido analizando a lo largo del capítulo, en esta novela, la que es designada “joya” por su hermano, al ser entregada a Marco Antonio en su lecho de convaleciente, es Teodosia. La única relación léxica que presenta el texto entre Leocadia (la aún doncella de esta historia) y la imagen de la piedra preciosa es a través de la cédula que Marco Antonio le había entregado como promesa amorosa. Al enumerar las pertenencias que le habían robado los forajidos –quienes la habían atacado antes de ser encontrada por los hermanos–, Leocadia admite:⁸⁵

...me quitaron cuanto traía, y entre otras cosas la joya que sustentaba mi salud y aliviaba la carga de mis trabajos, que fue la cédula de Marco Antonio, que pensaba con ella pasar a Italia, y, hallando a Marco Antonio, presentársela por testigo de su poca fe, y a mí por abono de mi mucha firmeza, y hacer de suerte que me cumpliese la promesa. (*Las dos doncellas*, 461)

Como indicamos anteriormente, no son aquí las doncellas quienes suscitan la acción a partir de sus atractivos, sino Marco Antonio es quien encanta con sus palabras a ambos personajes y provoca que se desate la aventura. En la ecuación interior-exterior que funciona para la representación ambivalente de la piedra preciosa, podríamos

⁸⁴ Indudablemente, los juegos entre lo femenino y lo masculino son de suma importancia en esta novela y en el armado de la colección. A grandes rasgos, y en relación con el tema que nos compete, podemos afirmar que mientras las mujeres son identificadas con las creaciones poéticas, las figuras masculinas parecen novelar los aspectos involucrados con la poesía como ciencia, más relacionada con los conocimientos que debían poseer los poetas que con el artefacto en sí.

⁸⁵ Recordemos que Leocadia es encontrada por los hermanos en un bosque, atada a un árbol, semidesnuda, y disfrazada de hombre, después de que ella y su contingente fueran víctimas de un grupo de bandoleros. Inmediatamente, Teodosia descubre el ardid y la obliga a confesarle su historia.

indicar que Teodosia, quien es designada como “joya” lleva la deshonra en el cuerpo (es decir que no responde plenamente a los atributos que veíamos vinculados con esta imagen en las demás historias), mientras que la índole de la ofensa propinada a Leocadia es espiritual. Ella es defraudada en su deseo. Teodosia busca un resarcimiento que le permita ocultar con el barniz del matrimonio una mancha social. Leocadia, por el contrario, busca que se reconozca públicamente la promesa que le hicieron de manera secreta.

A la luz de todo lo dicho, es viable proponer que en *Las dos doncellas* se halla ficcionalizado el principio de identidad y duplicación que veíamos puesto en juego en la construcción de las demás protagonistas estudiadas. Aquí, ya no es una misma doncella la que ostenta en sí la ambivalencia y la conjugación de planos (alto y bajo, interior y exterior), sino que los planteos se ven diversificados. Como propusimos anteriormente, todo parece conducir hacia un mayor artificio y a una proliferación de los fragmentos en la colección.⁸⁶

5. A modo de síntesis

En este primer capítulo nos hemos dedicado a examinar los modos en que la idea de poesía como doncella se proyecta en las *Novelas ejemplares*. Fundamentalmente, nos hemos concentrado en la construcción de las figuras femeninas de la colección, ya que en ellas se encuentran representados (y, como vimos, problematizados) los rasgos atribuidos a la creación poética en la definición del paje poeta en *La gitaniella*.

⁸⁶ La penúltima duplicación (en la que interviene la figura de Cornelia) es una falsificación o un engaño de los sentidos. Aparece en la novela un remedo pícaro de la protagonista que obstaculizará el hallazgo de la verdadera Cornelia. Por su parte, Estefanía, del *Casamiento engañoso*, no será más que una contrahechura de la imagen de la doncella, una mera reproducción de un modelo.

Partimos del análisis, precisamente, de esa novela con la que se abre la colección. Pudimos observar que en ella, a modo de un manifiesto estético, aparecen expresadas una parte de las reflexiones metapoéticas que atraviesan el conjunto de las *Ejemplares*. Y no sólo encontramos allí la explicitación de ciertas ideas poéticas sino también su ficcionalización en la figura de la protagonista: Preciosa.

A la luz de esto, conseguimos mostrar cómo los poemas insertos en *La gitanilla* cobran una relevancia particular en el armado de la colección, puesto que en ellos se trazan las directrices poéticas que atraviesan las doce novelas de principio a fin. En este sentido, hicimos una distinción entre los poemas que Preciosa canta en honor de otras mujeres y aquellos en los que ella es cantada.

A pesar de ofrecer en apariencia temáticas muy diferentes, los poemas se conectan en el tratamiento de ciertos tópicos, que podríamos resumir en los siguientes: en primer lugar, todos, de una u otra forma, se refieren a Preciosa y, a través de ella, a la poesía; en segundo término, todos ponen de manifiesto juegos entre los planos superiores e inferiores (a veces vinculados con los contrastes entre adentro y afuera, apariencia y realidad) que remiten, también, a la situación de Preciosa en la novela (una niña presuntamente gitana, inmersa en lo más bajo, que en realidad es una doncella noble), pero al mismo tiempo refieren a la yuxtaposición de planos que se observa a lo largo de todas las novelas. En relación con lo anterior, aparecen signos de lectura doble, elementos ambivalentes, asociados a la vez a lo alto y a lo bajo, entre ellos el dinero y los materiales preciosos (vinculados, a su vez, con la labor poética).

Asimismo, observamos que las tres primeras composiciones entonadas por la pequeña gitana, por un lado, exhibían claros vínculos con la novela de la que formaban parte (en este sentido, fundamentalmente, vimos que era posible realizar asociaciones entre las figuras femeninas celebradas en dichas poesías –Santa Ana, la reina Margarita

y doña Clara— y la protagonista de la historia) y, por el otro, planteaban varias cuestiones que son retomadas luego a lo largo de las *Ejemplares*. Con respecto a esto, lo más destacable es que los poemas representen las tres coordenadas (religiosa, política y poética) que se intersectan para formar el armado de la colección (hecho que comprobamos al final, cuando vemos cómo esos tres órdenes son demolidos y reconstruidos en *El coloquio de los perros*).

En función de todo lo planteado en esta primera parte, continuamos el análisis centrándonos en la metáforas preciosistas —tan utilizada en *La gitanilla* para definir tanto a su protagonista como a la poesía misma— involucradas en la construcción de otros personajes femeninos de la colección. Pudimos dejar en evidencia que continuaba operando en ellos una dialéctica entre interior y exterior (varias de ellas son consideradas “tesoros escondidos”) y entre lo alto y lo bajo (ya planteada en los poemas de la primera novela anteriormente comentados) que hallaba su expresión más acabada en la imagen del oro transformado en símbolo de la virtud —cuya quintaesencia resulta ser Leonisa de *El amante liberal*.

Luego, avanzamos en el examen de la naturaleza doble de estos personajes (siempre, como vimos, montados sobre diferentes planos), cuya máxima expresión la hallamos novelada en Isabel/Isabela, la española inglesa. Sin dudas, este personaje constituye una bisagra en la ficcionalización de los aspectos vinculados con la fragmentación y la superposición de niveles al interior de los personajes y de la obra.

Finalmente, nos ocupamos de destacar la incidencia de la duplicación y la dualidad como recursos en relación con las doncellas a lo largo de toda la serie de las *Novelas ejemplares*. Pudimos ver que el mecanismo de construcción al interior de los personajes mismos permitía establecer constantes a lo largo de la colección que ponen en evidencia, en primer lugar, que las novelas guardan relaciones estructurales entre sí

y, en segundo término, que estos lazos están fundados –en el caso de las doncellas, particularmente– en la bipartición (que a veces adquiere un carácter contrastivo y otras, complementario).

CAPÍTULO III

LA POESÍA COMO CIENCIA

La concepción de la poesía como ciencia –ya lo hemos indicado– proviene de los ámbitos de pensamiento humanistas. Tal como señala Porqueras Mayo (1991: 96), esta idea se halla emparentada con una actitud fundamentalmente panegírica que busca enaltecer la práctica poética.

Hemos mencionado en la introducción (y tampoco se le pasa por alto a Porqueras Mayo en el referido artículo) que en los tratados poéticos, el tema de la poesía como ciencia está más relacionado con las cualidades del artista que con las propiedades de la obra de arte. Es decir, mientras que la figuración de poesía como doncella (procedente de la tradición iconográfica) estaba focalizada en los atributos de la creación poética, la representación de la poesía como ciencia tematiza ciertas ideas sobre sus hacedores.

Efectivamente, en las *Novelas ejemplares*, la definición de poesía como ciencia entra en juego cuando el licenciado Vidriera responde acerca de los saberes esperables en un verdadero poeta. La paradójica situación según la cual la poesía como conocimiento universal es definida por un loco, nos puede brindar una pauta sobre los modos en que esta noción aparece novelada en la colección que nos ocupa.

En este sentido, si la poesía como doncella –según expusimos– se halla representada mediante imágenes –aunque ambivalentes– brillantes y preciosistas, la poesía como ciencia parece novelarse a través de figuraciones menos resplandecientes. Por lo tanto –a partir de los planteos nucleares expuestos por *El licenciado Vidriera*–

nos abocaremos a mostrar a lo largo del capítulo, por un lado, las diferentes valoraciones sobre la palabra –y en especial, sobre el discurso poético– desplegadas en las *Ejemplares* y, por el otro, cómo los poetas (en línea con lo señalado por Gaylord, 1983 –y de acuerdo con lo anunciado en nuestro análisis del *Prólogo*–) se encuentran vinculados con la carencia y la abyección.

1. *El licenciado Vidriera*: poética de la ciencia en ruinas

El licenciado Vidriera, no caben dudas, aborda el problema del conocimiento. Prácticamente todos los críticos que han estudiado esta novela se ocuparon de apuntar la intrincada relación que mantiene su personaje principal con el saber (Casalduero, 1974; Redondo, 1981; Forcione, 1982; Segre, 1990; Riley, 2001; y desde otras perspectivas, centrándose en la identidad del personaje, Parodi, 2002 y D’Onofrio, 2010, se acercan al problema del conocer y no conocer planteado en la novela).

Del mismo modo, todos coinciden en señalar que esta obra exhibe una estructura compleja.¹ Las partes en las que el texto puede dividirse varían de un investigador a otro. Algunos consideran que puede separarse en dos secciones con una coda (Segre, 1990); otros, como Casalduero (1974), proponen la existencia de cuatro tramos distintos en la vida del protagonista. No obstante, creemos más acertadas las posturas de Riley (2001) y Forcione (1982), quienes establecen una segmentación de la novela en

¹ Por esta razón, durante muchos años la novela sufrió el menosprecio de la crítica, pues se consideraba desarticulada y mal lograda.

tres partes desiguales² que se corresponden con los tres estados y los tres nombres que adopta el personaje a lo largo del relato.³

El hecho de que la mayoría de los investigadores advirtieran la necesidad de pronunciarse sobre la organización de esta obra nos indica que, evidentemente, el texto propone una problematización del asunto. En efecto, esta estructura “desconcertada” (para usar un adjetivo cervantino) parece estar novelando el conflicto entre fragmentación y unidad que atraviesa, como vimos, la concepción poética de las *Ejemplares* desde el *Prólogo*. Consideramos sustancial esta cuestión, puesto que es dable sospechar que no se trate tan solo de un problema de formas, sino de algo más profundo, involucrado con la construcción del sentido textual.

Dedicaremos las siguientes páginas del apartado a indagar los diversos modos en que la fragmentación opera texto. Centraremos nuestra mirada, fundamentalmente, en la noción humanista de la poesía como ciencia. Para ello, nos ocuparemos de estudiar tanto la configuración del personaje principal (ostensiblemente construido en diálogo con los ideales humanistas) como el problema del conocimiento en la novela.

² Desiguales en extensión, pero no en importancia, puesto que, como mostraremos, cada una –como en un mosaico– contribuye a la formación del sentido de la novela. (1982: 20-21)

³ Avalor Arce lo resume claramente en la “Introducción” a su edición de las *Ejemplares* –ya varias veces mentada a lo largo de esta tesis–: “La polionomasia característica del licenciado Vidriera se simboliza en las tres vueltas que da la *rueda* de su nombre: Tomás Rodaja-licenciado Vidriera-licenciado Rueda. Estos nombres captan con precisión el proceso vital del protagonista, (...). Además, los tres nombres se corresponden a tres etapas vitales radicalmente distintas en la vida del protagonista: el período formativo, crítico y activo.” (1982: 20-21) Siguiendo esta línea, la novela se puede dividir en un primer tramo que constituye el momento de formación del personaje (abarca desde el momento en que Tomás Rodaja es hallado durmiendo en las riberas de Tormes hasta que regresa a Salamanca para finalizar sus estudios tras recorrer Italia y Flandes); una segunda etapa que comienza cuando el personaje es envenenado y despierta creyéndose de vidrio (comprende, por tanto, el período de la metamorfosis en Licenciado Vidriera); y, por último, tras ser curado de su afección, empieza la última parte del relato en la que el personaje adopta la denominación de Licenciado Rueda.

1.1. “De los hombres se hacen obispos”: Tomás Rodaja en la encrucijada del yo.

“...somos todo un mosaico, tan informe y distinto en su composición, que cada retazo, a cada momento, hace su propio juego. Y hay tanta diferencia entre nosotros y nosotros mismos como entre nosotros y los demás.”

(Montaigne, *Ensayos*)

La ficción que nos ocupa bien podría tomarse como ejemplo de lo expresado en el epígrafe de esta sección. La frase de Montaigne aparece citada en el libro que William Bouwsma (2001) dedica al análisis de los cambios que propiciaron el surgimiento y declive de una nueva cosmovisión durante el Renacimiento. Entre ellos, se encuentra el fenómeno que el autor denomina “la liberación del yo”, asociado con una nueva concepción –más dinámica– de los sujetos. Como dijimos, la historia de Vidriera nos presenta una visión del mundo muy cercana a la descrita por el mencionado historiador. Creemos que examinar la presencia de estos rasgos en la novela que estamos estudiando nos permitirá apreciar los movimientos de aproximación y alejamiento realizados por Cervantes con respecto a los modelos heredados del humanismo.

Cuando, junto con los estudiantes que iban a Salamanca, encontramos por primera vez a ese muchacho –que luego sabremos se llama Tomás Rodaja– en Tormes, nos parece estar asistiendo a una puesta en escena de dichos ideales. El joven, vestido de labrador, al ser indagado por su nombre, contesta que no lo recuerda, para luego confesar que no lo dirá hasta que pueda honrar a sus padres. Su plan para lograrlo –según revela inmediatamente– consiste en ganar fama y ascender en la escala social a partir de sus estudios:

Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.

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

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

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

–Con mis estudios –respondió el muchacho–, siendo famoso por ellos; porque yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos. (*El licenciado Vidriera*, 265-266)

Varias cuestiones podemos colegir de este comienzo. En principio, a través de sus respuestas, el joven empieza a dar muestras tanto de su ingenio como de su astucia. Estas son las características que acompañarán a nuestro personaje a lo largo de toda la novela, ya que aún en su etapa de locura consigue cautivar con sus palabras (precisamente, cuando pierda esa capacidad de admirar a los otros con su discurso, encontrará su fin). De hecho, el narrador aclara que esta habilidad discursiva es la que propicia que los jóvenes se interesen en él y acepten llevarlo a Salamanca, aún sin saber cómo se llamaba al momento de decidirlo:

Esta respuesta movió a los caballeros a que le recibiesen y llevasen consigo, como lo hicieron, dándole estudio de la manera que se usa dar en aquella universidad a los criados que sirven. Dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja, de donde infirieron sus amos, por el nombre y por el vestido, que debía de ser hijo de algún labrador pobre. (*El licenciado Vidriera*, 267)

Este fragmento nos permite introducir una segunda cuestión que encontramos planteada desde el comienzo del texto: el interrogante por la identidad. A lo largo de la historia, esta pregunta tomará diferentes formas.⁴ En la cita, se observa que los caballeros “infieren” el origen de Tomás por su nombre y sus vestimentas. Es decir, la identidad se presenta como producto de la interacción del sujeto con el entorno. A su

⁴ Alicia Parodi (2002) centra su análisis en este problema. Si bien llegamos a conclusiones diferentes, sus observaciones tienen el valor de haber estudiado el tema en profundidad y de haber demostrado la centralidad de este asunto

vez, el pasaje señala que los otros personajes sólo pueden obtener una respuesta parcial, por medio de conjeturas surgidas de la interpretación de signos difusos. Los lectores no corremos mejor suerte, ya que las transformaciones sufridas por el protagonista a lo largo de la historia hacen de su identidad algo escurridizo y nos dejan sin esperanza de hallar certidumbre alguna en el conocimiento de dicha materia.

La mutación constante que novela el texto nos permite, asimismo, vincular el problema de la identidad con el eje de la fragmentación, mencionado en las consideraciones introductorias. Ciertamente, el hecho de que relato y personaje se transformen permanentemente pone en primer plano la reflexión sobre la armonía del todo con las partes.

Al mismo tiempo, es posible observar un estrecho vínculo entre conocimiento, constitución de la identidad y deseo. Iniciamos el apartado afirmando que ésta era una novela sobre el conocimiento, pero sin dudas es también una historia sobre el deseo. La voluntad que mueve la acción durante la primera parte del relato es la del protagonista: éste quiere cambiar de estado, viajar, conocer, en definitiva, transformarse.

El texto deja bien claro que es el deseo de Tomás el que propicia el avance la acción en ese tramo. De hecho, el relato no se demora casi en la exposición de cómo fueron sus días de estudiante, tampoco se detiene en los detalles del camino: todo aparece como una excusa para conocer la concreción de sus anhelos. Así, tras ocho años en Salamanca (a los que el texto dedica tan sólo medio párrafo) al servicio de los antedichos caballeros, el narrador refiere que Tomás –una vez que aquellos terminaron sus estudios y volvieron a su villa–:

estuvo con ellos algunos días; pero como le *fatigasen los deseos de volver a sus estudios* y a Salamanca –que enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la

apacibilidad de su vivienda han gustado—, pidió a sus amos licencia para volverse. (*El licenciado Vidriera*, 267 —el uso de las cursivas nos pertenece)

Luego, cuando de regreso a la universidad se encuentre con el capitán Valdivia y éste lo invite a viajar con sus soldados a Italia, Tomás aceptará porque esto se aviene a la perfección con su proyecto de formación:

Poco fue menester para que Tomás tuviese el envite, haciendo consigo en un instante un breve discurso de que sería bueno ver a Italia y Flandes y otras diversas tierras y países, pues las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos; y que en esto, a lo más largo, podía gastar tres o cuatro años, que, añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que impidiesen volver a sus estudios. Y, *como si todo hubiera de suceder a la medida de su gusto*, 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 poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera; (*El licenciado vidriera*, 269 —el subrayado es nuestro)

Una vez en Italia, es su puro antojo el que determina el derrotero: “Otro día se desembarcaron todas las compañías que habían de ir al Piamonte; pero *no quiso Tomás hacer este viaje, sino irse desde allí por tierra a Roma y a Nápoles, como lo hizo*, quedando de volver por la gran Venecia y por Loreto a Milán y al Piamonte...” (*El licenciado vidriera*, 272 —destacado nuestro). Finalmente, su paseo culmina, tras pasar por Flandes, porque “*habiendo cumplido con el deseo que le movió a ver lo que había visto*, determinó volverse a España y a Salamanca a acabar sus estudios; y como lo pensó lo puso luego por obra...” (*Ibidem*, 275)

Sin embargo, el texto se encargará de mostrarnos que todo se complica cuando las pulsiones individuales entran en pugna con los deseos ajenos. Así, Tomás experimentará aciagas consecuencias cuando el afán de conocer que lo impulsa lo lleve a enfrentarse con (e intentar rehuir de) el apetito erótico de la mujer “de todo rumbo y manejo” que se enamora de él. El narrador deja bien claro el papel que juegan los

deseos en este momento clave del relato y en la constitución de la identidad del personaje:

...como él atendía más a sus libros que a otros pasatiempos, *en ninguna manera respondía al gusto de la señora*; la cual, viéndose desdeñada y, a su parecer, aborrecida y que por medios ordinarios y comunes no podía conquistar la roca de la voluntad de Tomás, acordó de buscar otros modos, a su parecer más eficaces y bastantes *para salir con el cumplimiento de sus deseos*. Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla... (*El licenciado vidriera*, 276 –cursivas nuestras)

La escena del membrillo determinará un quiebre en la vida de Tomás, que se verá expulsado del paraíso de libertad en el que vivía a su gusto sin dar mayores explicaciones a nadie. A partir de ese momento, el deseo de los otros comenzará a marcar su destino.

No podemos omitir la referencia a los ecos bíblicos que resuenan en este episodio de la novela cervantina. Numerosos críticos han señalado las relaciones que pueden entablarse entre esta parte del texto y la escena del pecado original, según la cual, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso por comer del Árbol de la ciencia. Es importante recordar que este pecado tiene que ver con la curiosidad, expuesta como un deseo irrefrenable (tan poderoso como para desoír una prohibición divina). Precisamente, la *curiositas* insatisfecha que lo impulsa hace de este personaje un típico representante de los ideales renacentistas.⁵ El propósito que enuncia Tomás al inicio del texto no era más que la expresión de un sentimiento de época que podríamos relacionar con lo que afirma Agnes Heller respecto del modelo de hombre forjado en el Renacimiento:

⁵ La idea de *curiositas* insatisfecha es uno de los rasgos característicos de lo que Dotti (1992) denomina “la cultura del ánimo”. Retomaremos estos postulados en la segunda parte del trabajo.

...el desarrollo del concepto renacentista del hombre, tenía sus raíces en el proceso mediante el cual los comienzos del capitalismo destruyeron las relaciones naturales entre el individuo y su familia, su posición social y su lugar preestablecido en la sociedad, al tiempo que zarandearon toda jerarquía y estabilidad, volviendo fluidas las relaciones sociales, la distribución de las clases y los estratos sociales, así como el asentamiento de los individuos en éstos... (Heller, 1980: 8)

Tomás Rodaja, un muchacho que rompe lazos con su comunidad y su pertenencia familiar, parece ser el exponente máximo de la situación descrita por Heller. Al leer estas apreciaciones, comprendemos mejor por qué la osadía de Tomás fue tan bien recibida por los caballeros (inscriptos, también en ese ambiente cultural). Conjuntamente, este deseo de movilidad social es una de las interpretaciones que podemos dar al apellido que el joven se atribuye: Rodaja.

Ya Redondo (1981) señaló las múltiples remisiones que evoca esta palabra puesta en relación con “Rueda” (el apelativo que adopta el licenciado al final de la novela). Precisamente, el citado investigador vincula el apellido del protagonista con la rueda de la fortuna y con la noción de inestabilidad asociada con ella. Ese movimiento constante que evoca la denominación del personaje es interpretado por Redondo (1981) como un rasgo de su personalidad perturbada. Es decir, para el crítico francés la designación funcionaría como un elemento proléptico, en tanto puede leerse como un indicio de la locura que aquejará al personaje en la segunda parte del relato. Asimismo, en el contexto que venimos desarrollando, es posible pensarlo como testimonio de una sociedad en la que todo se ha vuelto inestable. El cambio de rumbo que el personaje lleva a cabo en medio de su carrera de leyes no hace más que reforzar esta idea de libertad de elección y de acción que viene desplegando la historia.⁶

⁶ Recordemos que Tomás –tal como explicamos con anterioridad– decide acompañar a Italia las tropas del capitán Valdivia, a quien conoce fortuitamente en el camino de regreso a Salamanca.

Al mismo tiempo, la imagen de la rueda –amén de todos los significados que hasta ahora le hemos asignado– remite también, como lo ha señalado certeramente Parodi (2002), al círculo en tanto figura que representa la idea de perfección, puesto en contraste por esta misma autora con una serie de bifurcaciones que atraviesan la novela. Consideramos pertinente recuperar este juego de centro y fuga propuesto por la autora (aunque en un sentido diverso del que ella le otorga en su interpretación, centrada en la alegoría de la Creación), ya que remite, en nuestra coordenada de lectura, a la dinámica entre orden y caos que se despliega en el inestable terreno social (y psíquico) en que se mueve este personaje, construido como un delicado equilibrio siempre en peligro de desmoronarse.

En efecto, los sucesivos órdenes que se establecen en el texto se van desmoronando uno tras otro y provocan la permanente ruptura de las expectativas del lector.⁷ Todo esto no hace más que proponer una evidente desestabilización del sentido.

A nivel individual, la inestabilidad se presenta primeramente en la voluntad de ser otro expresada por el personaje (éste desea obtener otro estatus, pero también, transformarse mediante el conocimiento). Esto pone de relieve, como mencionamos anteriormente, el problema de la constitución de la identidad. Precisamente, la polionomiasia del personaje (que siempre se leyó como una de las características que permitían asociarlo con don Quijote) pone al descubierto su mutación identitaria y,

⁷ Es decir, cuando creíamos que Tomás alcanzaría la finalización de sus estudios, su encuentro fortuito con el capitán Valdivia hace que cambie de rumbo. Este desvío del relato, abre nuevas expectativas en los lectores sobre un posible destino “armas” para nuestro protagonista. Sin embargo, rápidamente vemos a nuestro personaje transformarse en un turista *avant la lettre* que se dedica a visitar los sitios emblemáticos de la cultura renacentista italiana. Su paso por Flandes no varía demasiado. Al regresar a Salamanca, cuando por fin termina su grado de leyes, creemos asistir a la consecución de los deseos del personaje: hacerse famoso por sus estudios. No obstante, nos enfrentamos nuevamente a los modos desviados por los que el protagonista logra sus objetivos: la fama le llegará no por sus conocimientos, sino por el desequilibrio mental que lo aqueja tras comer un membrillo envenenado. Cuando es curado de esta afección y cree (creemos) que podrá usar el renombre ganado en su favor, todos le vuelven la espalda y termina obteniendo la fama (según nos indica el narrador) al morir como soldado en Flandes. Es decir, ese destino soñado en relación con las letras, tantas veces torcido, tiene un desenlace ligado a las armas.

junto con ella, el interrogante sobre qué es la identidad en un mundo como el representado en el texto.⁸ En efecto, los vaivenes del personaje pueden ejemplificar esa visión de la existencia humana “como un movimiento incesante” a la que hacía referencia Bouwsma (2001: 43). El texto despliega ante nosotros las dos caras del fenómeno: por un lado, exhibe el aspecto positivo de esta incertidumbre, encerrado en las posibilidades de movilidad social y la confianza en el “progreso” que comportaban estos cambios. Por otro lado, el desequilibrio al que está expuesto Tomás es presentado como una amenaza.

Así lo percibe el personaje mismo, puesto que el síntoma de su locura (creerse de vidrio) pone de manifiesto, además de los “peligros de la transparencia” (D’Onofrio, 2010), la amenaza de la desintegración. El riesgo principal al que cree estar expuesto el protagonista (ya devenido en licenciado Vidriera) es el de quebrarse. Es decir, lo que expresa su manía no es otra cosa, en última instancia, que el temor a descomponerse en fragmentos.

De este modo, la obra nos presenta una actitud ambivalente frente a la inestabilidad propia de la época. El optimismo que podía colegirse del deseo que Tomás enunciaba al comienzo termina transformándose en una sombría realidad: el personaje no ganará la fama por las letras, sino por las armas. El precio que paga es la muerte. La desintegración física que tanto temía estando loco deja de ser percibida, entonces, como una simple admonición.

A nadie se le puede escapar la irónica paradoja cifrada en que el personaje que buscaba la fama mediante el cultivo de las letras, la alcanzase a través de las armas. Muchos críticos han interpretado este final “glorioso” como algo positivo. Nosotros

⁸ En relación con esto, resulta importante rescatar lo señalado por Parodi (2002) sobre el nombre Tomás, que significa precisamente, mellizo, es decir, doble.

creemos, en virtud de todo lo expresado, que este desenlace esconde una amarga ironía que denuncia el revés del optimismo de los ideales renacentistas. De hecho, el narrador nos dice que obtuvo la gloria peleando en el campo de batalla, pero el título de la novela que da trascendencia a su nombre no es otro que el de “licenciado Vidriera”. O sea, rescata la etapa más infame (y a la vez verdaderamente célebre) del personaje.

En resumen, según queda expuesto por nuestro recorrido, la novela plantea que un mismo sujeto pueda ser –al menos– tres (Rodaja, Vidriera y Rueda) o bien presentarse en numerosos estados: labrador, estudiante, soldado, bufón de corte y, al final, nuevamente soldado. Nos enfrentamos a la constitución de la identidad como algo fragmentario e inestable, parecido a un mosaico (como proponía la cita de Montaigne que utilizamos de epígrafe).

1.2. Vidriera o de la fragilidad del conocimiento humano

Los cambios en la concepción del hombre tuvieron consecuencias en los modos de concebir la relación de los sujetos con el saber. La *curiositas* del licenciado –que lo lleva a estudiar, a conocer Italia y a viajar por otros lugares europeos– es consistente con la idea de Séneca, retomada por Petrarca y mentada por Ugo Dotti (1992) en un estudio que dedica al Humanismo: “nuestro espíritu está en perenne movimiento y en eterna incertidumbre” (*apud.* Dotti, 1992: 5). La metáfora del *igneus vigor* cobra en Petrarca mucha más fuerza, unida a la idea de que “el valor del espíritu se realiza a través de la palabra y la escritura, a través de la elocuencia.” (Dotti, 1992: 6)

Como venimos desarrollando, el personaje de la novela que estamos analizando comparte esa misma fe en la educación y en la palabra. De hecho, su proyecto vital

depende de esa creencia. La figura mitológica que representaba este fuego incesante era Ulises. No creemos casual, entonces, que en la novela se establezca una comparación implícita entre Tomás y el héroe homérico. En el transcurso del recorrido por Italia, Rodaja se enfrenta con similares tentaciones que las vencidas por el guerrero de Ítaca: “Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló *nuestro curioso* en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento.” (*El licenciado Vidriera*, 274)

Sin embargo, como también hemos señalado, el texto plantea desde el comienzo una postura ambivalente con respecto a estos postulados. Conviene tener en cuenta el estatuto ambiguo que poseen estas cuestiones al abordar la zona más escurridiza del relato: la parte en que Tomás, tras ingerir involuntariamente el membrillo emponzoñado que casi lo mata, despierta creyéndose de vidrio y comienza su periodo como licenciado Vidriera. Más allá del material del que cree estar compuesto el licenciado en su delirio y la consiguiente fragilidad a la que se siente expuesto en esta etapa (cuestión a la que ya nos hemos referido), nos interesa poner el acento en los ingeniosos dichos que el personaje emite a los cuatro vientos en ese estado.

Los apotegmas del licenciado –corazón de la novela, según Chevalier (2005: 35) – nos ofrecen, indudablemente, un saber fraccionado. Riley (2001) los ha estudiado en un magistral artículo en el que analiza la relación que guardan los dichos del licenciado con la filosofía de los cínicos. También Parodi (2002) ha propuesto una lectura de las sentencias, pero la mayoría de los críticos ha rehuido a ofrecer una lectura orgánica de la parte central de la novela. Los estudiosos suelen señalar el espíritu satírico de las críticas de Vidriera, pero no profundizan su estudio.

Consideramos que estas sentencias están íntimamente ligadas con el sentido de la novela y que no son meras muestras de la incoherencia discursiva del licenciado, o de sus rasgos erasmianos (que los tiene, sin dudas, tal como lo estudian Bataillon, 1966;

Forcione, 1982; Sampayo Rodríguez, 1986 y Vilanova, 1989, por mencionar algunos de los más destacados).

La visión fragmentaria del saber que presenta el discurso de Vidriera puede interpretarse dentro de la poética indiciaria que plantea el texto en su interior mismo. La explicitación de esta poética ocurre cuando el personaje se enfrenta a las ruinas de Roma. El narrador nos describe el encuentro de la siguiente forma:

...y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y *así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó de la Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas...* (*El licenciado Vidriera*, 272 –las cursivas nos pertenecen)

El pasaje plantea la posibilidad de reconstruir una totalidad a partir de sus vestigios, de interpretar un fenómeno sinecdóticamente a partir de alguna de sus manifestaciones. Dado que el tratamiento del tópico de las ruinas lo profundizaremos en el próximo capítulo, lo que nos interesa destacar en esta oportunidad es la postulación de una poética de la lectura indiciaria –que ya encontramos planteada en el *Prólogo* de la colección y aquí vemos cifrada en la imagen de las uñas de león como signos de su grandeza. En otras palabras, la cita expresa la propuesta de reconstruir una unidad ausente a partir de señales fragmentarias.

Creemos que este mismo principio opera en esta novela en general y en el uso de los apotegmas en particular. Detrás de estas ideas, también, se esconde una concepción del saber y de los modos de aproximarse al conocimiento.⁹ Por ello, no juzgamos casual

⁹ Hemos aludido a este asunto en el capítulo introductorio, al exponer las bases del pensamiento analógico subyacente a la mayoría de las prácticas literarias auriseculares, según lo desarrollado por García Gibert (2004) en su ya mentado artículo sobre la cuestión.

la introducción de la definición de poesía como ciencia en medio de las sentencias del licenciado.

Los apotegmas que enuncia Vidriera conforman una sarta de opiniones y juicios que constituyen la parte central de la novela y versan sobre materias muy disímiles. Estos dichos exponen ostensiblemente la paradoja de la sabiduría puesta en boca de un necio (en la línea de la revalorización humanista de la locura que encuentra en la Moria erasmiana su máximo exponente). Si bien nosotros no ahondaremos en este tema por considerarlo suficientemente analizado en los textos que citamos oportunamente, nos importa rescatar el estatuto ambiguo que adquieren los juicios emitidos en tal contexto.¹⁰

La enunciación de los apotegmas puede dividirse en dos etapas: la primera, situada en Salamanca; la segunda, en la corte, Valladolid. En cuanto a las apreciaciones salmantinas, podemos afirmar que en su mayoría están referidas a la vida cotidiana (Vidriera opina sobre maridos engañados, desavenencias familiares, sobre mujeres “de la casa llana”, etc.). Se observa en esta primera tanda ciertos rasgos de misoginia y antisemitismo en los comentarios. El licenciado encarna en su locura un discurso de carácter conservador.

No obstante, es imposible perder de vista la ambigüedad de la que están revestidas estas opiniones. De este modo, el discurso dominante aparece allí desarticulado y reorganizado en nuevo sistema, bajo una nueva luz desestabilizadora. Esto se debe no sólo a la locura del personaje, sino también a que, tal como asevera Riley (2001), Cervantes parece presentar una actitud desfavorable hacia la crítica

¹⁰ Sampayo Rodríguez lo resume claramente: “¿Era un profeta, un bufón o un sabio endemoinado quien hablaba?” (1986: 141) Y luego, haciendo hincapié en la reversibilidad entre cordura y locura, arguye que el licenciado Vidriera “parece un docto-ignorante y un loco-cuerdo para su señor y el vulgo. Pero para sí mismo es un sabio-cuerdo y un loco-ignorante (en cuanto ignora su estado de demencia y el daño que pueden causar en los demás sus palabras).” (1986: 147)

destructiva, hiriente, satírica e injuriosa con la que estaba asociado el cinismo que supuestamente encarna el licenciado.

La segunda etapa, situada en Valladolid (donde estuvo asentada la corte entre 1601 y 1606), reviste para nosotros mayor interés, puesto que Vidriera “triunfa” como loco cortesano y asume de un modo más palmario el típico discurso satírico, centrado en la crítica de los oficios. La investidura satírica propicia que éste sea el momento más paradójico: el licenciado loco reflexionará sobre la sabiduría y se hará cargo del vituperio de los murmuradores (de los que de algún modo, él mismo forma parte). Los comentarios sobre la poesía son pronunciados al comienzo de su estancia vallisoletana, de hecho, constituyen su debut como loco cortesano:¹¹

Preguntóle otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia, en mucha; pero que a los poetas, en ninguna. Replicáronle que por qué decía aquello. Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla. (*El licenciado Vidriera*, 282)

La noción de la poesía como ciencia, como ya dijimos, era una de las ideas más caras a la tradición humanista. La poesía representaba para los humanistas una de las formas supremas de conocimiento.

Ya mencionamos en la introducción de esta tesis que Boccaccio dedica varias páginas de su *Genealogía de los dioses paganos* a la defensa de poesía. En ellas, con el fin de justificar la utilidad de la actividad poética, alega:

¹¹ Recordemos que el texto nos aclara que Vidriera es transportado allí a expensas de un importante señor que, al oír sus graciosos dichos, le dio permiso para que saliera por la ciudad. Esto lo convierte en un bufón al servicio del poder (su transformación en loco cortesano no se lleva a cabo por su propia voluntad, sino que es llevado hasta allí a la fuerza, en otra muestra de que son los deseos ajenos los que gobiernan su devenir en esta segunda parte).

Pues es muy cierto, como se demostrará después de estas cosas en su lugar, que ésta [la poesía], como las restantes disciplinas, tiene su comienzo en Dios, del que parte toda la sabiduría. Y, como a las demás, le ha tocado en suerte el nombre por su efecto, del que luego se derivó el célebre nombre de los poetas y, después, de los poetas el de los poemas. Estando así las cosas, no parece en absoluto que la poesía sea nada, como decían. Si esta es una ciencia, ¿qué dirán los gritones sofistas? (...) ¿No ven acaso los ignorantes que el propio significado del nombre de ésta a saber el de actividad, demuestra siempre algún tipo de plenitud? (Boccaccio, 1983: 814)

La actividad poética necesita de todos los saberes porque, en última instancia, su función no es otra que cubrir la verdad “con un velo fabuloso y bello” (Boccaccio, 1983: 816). En esto reside su dignidad, en conducir a la virtud a través de la belleza.¹²

La definición de la poesía como ciencia pone en juego tanto los aspectos vinculados con su finalidad como aquellos que se relacionan con su origen. Con respecto a esto último, el problema abarca la cuestión sobre si los poetas lo son por inspiración divina (ingenio) o gracias al conocimiento de determinadas técnicas (arte).

En el texto cervantino, todo esto será retomado de un modo parcial y fragmentario en boca de un loco. De esa manera, al abandonar el terreno de la teoría e inscribirse en el territorio ideológicamente ambiguo de la literatura, estas nociones se resignificarán de acuerdo con su entorno ficcional.

No sólo Vidriera esgrime estos argumentos en favor de la poesía. También en el *Quijote* II Cervantes deposita en un personaje loco la defensa de la actividad poética. A continuación, repasaremos este pasaje puesto que –a pesar de haber sido publicado con posterioridad al *Licenciado*– advertimos en él una cierta concomitancia ideológica con

¹² En la introducción expusimos, también, cómo los tratadistas españoles se habían apropiado de estas ideas humanísticas y desplegaron argumentos similares. En España, la idea de la poesía como ciencia divina ingresa a través de los primeros textos que –con claros visos humanistas– comienzan a reflexionar respecto de la naturaleza del hecho poético a partir del siglo XV. La encontramos, por ejemplo, en la Carta-proemio del Marqués de Santillana y hace su aparición también en el Prólogo del *Cancionero de Baena*. Posteriormente, Sánchez Lima –cuya influencia Porqueras Mayo (1991: 96) destaca– la reformula al representarla acompañada de las artes liberales.

los dichos de Vidriera (lo cual nos permitirá enriquecer nuestra lectura de la novela ejemplar).

Se trata de la tan mentada cita del capítulo XVI de la Segunda parte en el que don Quijote discute con don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, sobre la función de la poesía. En este caso, nos encontramos ante dos modelos de lectores, representativos de las posturas que existían en la época sobre el quehacer poético. Por un lado, el Verde Gabán representa un discurso reaccionario, contrario a la ficción. Esta postura sostenía que la literatura ofrecía un mal ejemplo y comportaba un peligro para los jóvenes. El epicentro de estas críticas se sustentaba en la idea de que la ficción socavaba la verdad. En consonancia con esto, don Diego dice leer sólo libros religiosos (que ofrecían, por supuesto, buenos ejemplos) y libros de historia (es decir, aquellos que fundan su estatuto de verdad en poseer un referente “verdadero”). Asimismo, el caballero del Verde Gabán plantea –en una perspectiva afín a la escolástica– que el ejercicio de la poesía se justificaba como propedéutica para el conocimiento de otras ciencias mayores, fundamentalmente, la teología. Al referirse a la preocupación que le produce que su hijo se dedique a la actividad literaria, argumenta:

Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega, y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, *halléle tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia), que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología.* (*Quijote* II, 16, 665 –el subrayado es nuestro)

Frente a estos planteos, responde don Quijote con el ya consabido argumento de que la poesía es una ciencia –citado por nosotros en la introducción–, “menos útil que deleitable, [aunque] no es de aquellas que suelen deshorrar a quien las posee” (*Ibidem*, 666). Lo que nos interesa destacar en esta parte del trabajo, es que la defensa desarrollada por don Quijote, despliega una visión muy cercana al humanismo:

Sea, pues, la conclusión de mi plática, señor hidalgo, que vuesa merced deje caminar a su hijo por donde su estrella le llama, que siendo él tan buen estudiante como debe de ser, y habiendo ya subido felicemente *el primer escalón de las ciencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mismo subirá a la cumbre de las letras humanas.* (667)

Visiblemente, nos encontramos con dos modos de concebir la poesía y de entender el saber, que se relacionan en el texto con dos modos de vida diferentes. Don Quijote plantea una relación vital con la poesía (que, obviamente, y él es ejemplo de eso, puede llevar a los extremos), pero que vale la pena experimentar. Es importante destacar que frente a la teología que don Diego proclamaba como cumbre de los conocimientos, don Quijote proclama “las letras humanas” como el saber máspreciado. En virtud de estos estos elogios de la poesía como fuente de sabiduría, es posible retornar a los dichos del licenciado y verlos más claramente bajo el influjo de las ideas humanistas.

Los conceptos que vierte Vidriera sobre esa disciplina van en una dirección similar, aunque es interesante observar de qué modo funcionan estas ideas en los diferentes contextos cervantinos.¹³ En el caso del licenciado, la defensa de la poesía como ciencia va acompañada por el vituperio de aquellos que no la ejercen con la debida grandeza. Este es el pasaje más extenso dedicado a los oficios. A la crítica de los malos poetas le sigue una serie de invectivas sobre otros malos usos de la palabra que completan la visión (libreros, pregoneros y cocheros). En el decurso de los aforismos, la labor poética mal ejercida termina siendo relacionada con estos oficios de baja estofa.

En cuanto a las apreciaciones sobre los poetas, podemos observar que en ellas se plantean dos niveles: la teoría o el ideal y lo que sucede en la realidad. De algún modo,

¹³ Fundamentalmente, para destacar que estas nociones están al servicio de la ficción y no a la inversa.

entran aquí en competencia las dos fuentes de conocimiento del licenciado: sus libros y sus viajes (es decir, su experiencia del mundo).

La alabanza de los poetas (ideales) está puesta en el pasado, de acuerdo con las citas de Ovidio en latín. Son fragmentos, ruinas de un edificio conceptual que ya no existe en la realidad que lo circunda. Aluden a un mito fundante, ya que en la cita ovidiana también se hace referencia a un tiempo anterior en el que el trabajo de los vates era bien retribuido:

–Yo bien sé en lo que se debe estimar un buen poeta, porque se me acuerda de aquellos versos de Ovidio que dicen:

*Cum ducum fuerant olim Regnumque, Poeta,
Premiaque antiqui magna tulere chori,
Sanctaque maiestas, et erat venerabile nomen
Vatibus; et large saepe dabantur opes.*

»Y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llama Platón intérpretes de los dioses, y dellos dice Ovidio:

*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.*¹⁴

(...) »Esto se dice de los buenos poetas; que de los malos, de los churrulleros, ¿qué se ha de decir, sino que son la idiotez y la arrogancia del mundo? (283)

Esto convierte a ese momento dorado en un ideal que ni aún los antiguos habían podido presenciar. Las citas estaban asociadas, por supuesto, en el imaginario del Renacimiento, a la dignificación de la poesía frente a sus detractores, pero el hecho de que estuvieran puestas en boca de un enunciador con un estatuto tan ambiguo como el de Vidriera, hace que pierdan algo de su fuerza argumental. Fundamentalmente, lo que el texto parece denunciar es un uso ya desgastado de estas fórmulas. Al hablar de los malos poetas, además de relacionarlos con los murmuradores, también hace alusión a los modos de representar y critica el abuso de lugares comunes:

¹⁴ Esta cita también aparece aludida en el capítulo 16 del *Quijote* II.

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas; y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Estas y otras cosas decía de los malos poetas, que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna. (*El licenciado Vidriera*, 285)

La sátira del uso de la imaginería petrarquista ya desgastada es evidente. Lo que se pone en primer plano, entonces, es el problema de la *imitatio*, central en la teoría poética renacentista. Esta idea cobra mayor fuerza cuando descubrimos que inmediatamente después de exponer estos argumentos sobre los malos poetas, lanza una sentencia demoledora sobre los artistas que “imitaban” mal la naturaleza: “Vio un día en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, y dijo que los buenos pintores imitaban a naturaleza, pero que los malos la vomitaban.” (*El licenciado Vidriera*, 285)¹⁵

En su clásico estudio sobre la imitación en el Renacimiento, Thomas Greene (1982: 7) plantea que uno de los problemas centrales de esta teoría estaba relacionado, precisamente, con los modos de reelaboración de la cultura antigua. En el contexto del *Licenciado*, ciertas formas de apropiación del conocimiento parecen haber caducado. Nuevamente, el texto nos enfrenta a la pregunta por la interpretación de las ideas enunciadas en este contexto. Con respecto a esto, Riley (2001) afirma acertadamente que el licenciado ha sido considerado con demasiado sentimentalismo y simpatía, cuando Cervantes, en realidad, lo ha construido como un personaje agridulce. En este

¹⁵ No podemos dejar de advertir que Pinciano, al abordar la cuestión de la poesía como ciencia, precisamente, lo hace a partir del tema de la imitación. Para Fadrique –tal como citamos en la introducción– la poesía contiene todos los saberes porque puede imitar cualquier cosa. La ciencia, entonces, es un asunto vinculado a la fábula (mientras que el motivo de la doncella –siempre siguiendo a Pinciano– involucra el adorno y la belleza en el lenguaje)

sentido, el texto parece invitarnos permanentemente a no olvidar el estado de inestabilidad categorial que plantea desde el principio.

En otro orden de cosas, es significativo que se refiera a la poesía cuando llega a la corte y no cuando está en Salamanca, el lugar de las letras. Evidentemente, encontramos problematizada la relación entre la poesía y poder. La primera cita ovidiana, justamente, habla del reconocimiento que tenían los poetas por parte de los dioses y de los reyes.¹⁶ El vínculo entre poesía y civismo es otra de las características que Dotti (1992) atribuye a la denominada “la cultura del ánimo”. Según este autor, el tema de fondo de la cultura humanista fundada en el pensamiento de Petrarca es la ponderación de la palabra como impulso del vivir civil y como consolación de la vida privada.

En la novela cervantina, el uso civil de la palabra se encuentra degradado.¹⁷ Primeramente, porque el saber que vehiculizan las sentencias del licenciado son meras repeticiones. Son lugares comunes que no cumplen con la función educativa exigida por los humanistas. Antes bien, sirven como entretenimiento para el auditorio de Vidriera. Lo que interesa a sus seguidores es que el emisor sea un loco y no el contenido de sus dichos. En efecto, cuando el licenciado es curado, no puede ejercer su oficio, puesto que a nadie le interesan sus consejos estando cuerdo. En segundo término, como ya señalamos, la crítica constante que ejerce el personaje sobre los que lo rodean no reviste el carácter constructivo que la cultura humanista le exigía al buen uso de la palabra.

Por todo lo dicho, podemos colegir que *El licenciado Vidriera* se abre al diálogo con varios de los postulados e ideales humanistas desde una época diferente a aquella en

¹⁶ Algo similar comentará el poeta loco del hospicio en el diálogo que oír y reproducirá para nosotros Berganza a través de la pluma de Campuzano.

¹⁷ Desarrollaremos esta cuestión en el apartado siguiente.

la que habían sido forjados. El universo de referencia en la obra es un mundo fracturado, en el que ya no hay lugar para el optimismo ilimitado que proponían aquellos.

No obstante, el texto es al mismo tiempo profundamente humanista en su renuncia a las certidumbres absolutas, en su negación de una fe ciega en los postulados teóricos. Por tanto, si bien nos muestra las fisuras de un paradigma ya en declive, se resiste a abandonar los cimientos más profundos de ese aparato conceptual en ruinas. Consciente de que no es la teoría sino la praxis ficcional la que puede reconstruir el mundo a partir de sus fragmentos, no abjura, en definitiva, de su fe en la poesía ni de su amor por la palabra.

2. Saber y decir en las *Ejemplares*

Las *Novelas Ejemplares* se presentan, como estamos viendo, ya desde el *Prólogo*, como un espacio destinado a la reflexión sobre el valor de la palabra. Los contrastes entre la voz y el silencio, la revelación y el secreto juegan un rol considerablemente importante en todas ellas.¹⁸ Sumado a esto, en la mayoría de las historias aparecen personajes que de una u otra manera trabajan con los discursos. A cada paso, nos encontramos en estos doce relatos con poetas, embaucadores, pseudo profetas y hechiceras. De este modo, el lenguaje se transforma en un prisma que las diferentes novelas van iluminando desde diversos ángulos, o mejor, por usar una

¹⁸ Pensemos, solo por dar algunos ejemplos, en el valor testimonial de las notas que permiten reconstruir las identidades de Preciosa y de Costanza en *La gitanilla* y *La ilustre Fregona*, respectivamente; el poder medicinal que tiene el relato en *El amante liberal*; el peso funesto que adquieren las palabras no dichas por Leonora, en *El celoso extremeño*; o la luz profética que arroja sobre toda la colección la “adivinanza” puesta en boca de la bruja Cañizares.

metáfora cervantina, en un ovillo que se va deshilvanando a través de la obra y nos permite recorrerla de punta a punta.

De las múltiples dimensiones que adquiere lo lingüístico en las *Ejemplares*, hemos elegido concentrar nuestro análisis en una de ellas: la del discurso como medio de vida. A tal fin, estudiaremos algunas ideas sobre el valor de las palabras en general – y de la palabra poética, en particular– en tres novelas de la colección, a saber: *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* y algunos episodios del *Casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

2.1. “Como el pan de la boca”

Cuando Pedro del Rincón y Diego Cortado son conducidos a la casa de Monipodio por el mozo de la esportilla, quien hace las veces de iniciador en los misterios de esta secreta confraternidad, reciben de éste una importante advertencia. Ante el desconocimiento que manifiestan los novatos respecto de la jerga de los cofrades, el mozo les aconseja:

–Comencemos a andar, que yo los iré declarando [los nombres desconocidos] por el camino –respondió el mozo–, con otros algunos que así les conviene saberlos como el pan de la boca. (*Rinconete y Cortadillo*, 178 –subrayado nuestro)

El símil entre palabra y pan, inscripto en una larga tradición de metáforas alimenticias (que comentamos en el capítulo introductorio en función de su empleo en el *Prólogo* de las *Ejemplares*), tiene el poder de evocarnos una cita bíblica: “No sólo de

pan vive el hombre, sino de toda palabra salida de la boca de Dios” (Mt. 4, 4-5).¹⁹ Según Ernest Curtius, “San Agustín declara justificadas las metáforas de alimentos; afirma que el que aprende algo tiene algo en común con el que come; ambos hay que aderezarles los manjares con condimentos (...)” (Curtius, 1955, I: 199). En virtud de esta analogía, asistimos a una sacralización del lenguaje: en tanto vehículo de sabiduría, se transforma en alimento para el espíritu.

La extrañeza que nos causa oír los ecos de estos conceptos en boca de un pícaro, queda rápidamente confirmada, cuando, a continuación, el fingido esportillero desarrolla una larga explicación sobre cómo los ladrones de esta cofradía forman parte del plan divino. En efecto, ante el asombro de los muchachos por su declaración de ser ladrón “para servir a Dios y a las buenas gentes”, con convicción replica que su congregación era tan santa y buena que

...no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. Él [Monipodio] tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra; (...) (*Rinconete y Cortadillo*, 179)

Como ya fue señalado por Selig (1965), la casa de Monipodio constituye un universo al revés y disparatado. En él, la implementación desviada de las prácticas religiosas halla su correlato en el uso desviado del lenguaje sagrado. En este mundo demoníaco, como lo definió Casaldueiro (1974: 103), la inversión de los valores lleva a una metamorfosis del lenguaje, desplegado allí como dispositivo de ocultamiento más que de revelación. De este modo, la idea de sabiduría ascética remedada en la frase

¹⁹ Esta expresión, citada por Jesús como respuesta a una de las tentaciones del demonio en el desierto, tenía una larga tradición en la sabiduría hebrea. Aparece en el Deuteronomio (8, 3) y es interpretada como metáfora de la palabra de Dios en tanto fuente de sabiduría y verdadera vida.

evangélica mencionada, se desplaza aquí al martirio transmutado de aquellos pícaros que soportan en silencio los padecimientos de la justicia:

...porque los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero que había murciado dos roznos, y con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada. Y esto atribuimos los del arte a su buena devoción, porque sus fuerzas no eran bastantes para sufrir el primer desconcierto del verdugo. (*Rinconete y Cortadillo*, 179)

Este uso de la lengua vinculado al encubrimiento –opuesto a los ideales lingüísticos sostenidos por los moralistas y preceptistas de la época²⁰ se manifiesta en la novela desde el primer diálogo que entablan Rincón y Cortado:

–¿De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhombre, y para adónde bueno camina?

–Mi tierra, señor caballero –respondió el preguntado–, no la sé, ni para dónde camino, tampoco.”(*Rinconete y Cortadillo*, 164)

El lenguaje grandilocuente opera como un disfraz que contrasta con la descripción de los harapos que visten los jóvenes, ofrecida previamente por el narrador. Desde el primer encuentro, entonces, estos aventureros se muestran como expertos en el manejo del engaño, que, como averiguamos inmediatamente, es uno de sus factores constitutivos y su medio de vida. Rincón, el primero en confesarse, se declara heredero de una tradición en el tráfico de la palabra: su padre es bulero. Y él, ejerciendo un desvío del oficio paterno, vino a convertirse en maestro de “la ciencia villanesca”:

²⁰ En el apartado dedicado “a las palabras” en su *Introducción a la sabiduría*, Juan Luis Vives recomienda: “Tu hablar sea templado, modesto, bien criado; no áspero, ni rústico, ni como de hombre que sabe poco. Tampoco en el hablar ha de haber demasiado cuidado ni afectación; que pues hablamos para que nos entiendan, no habemos de hablar de manera que hayamos menester intérprete” (Vives, 1999 [1524]: 54). Cabe aclarar que en el mismo tratado Vives exalta las bondades de saber guardar secretos, aunque el ocultamiento cumple un rol muy distinto del que se le asigna en la novela que estamos estudiando.

Mi nombre es Pedro del Rincón; mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo. Algunos días le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera que no daría ventajas en echar las bulas al que más presumiese de ello. Pero, habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego... (*Rinconete y Cortadillo*, 165-166).²¹

Cortado, por su parte, haciendo lo propio con la profesión de su progenitor, que era sastre, “saltó a cortar bolsas”. Lo interesante es que el *modus operandi* de este ladrón consiste en robar distraendo con “bernardinas” (algo que, con la sutileza característica de Cervantes, podemos vislumbrar como constitutivo del personaje en el doble sentido que posee “cortar telas” –que en germanía significa “murmurar”–).²²

Como podemos apreciar, ambos personajes se construyen a partir de la problematización del uso del lenguaje como simulacro. No es extraño, entonces, que al final de la novela, Rincón se erija en autoridad y critique las prácticas lingüísticas de los cofrades de Monipodio:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, más cuando por decir *per modum sufragii* había dicho *per modo de naufragio*; y que sacaban el *estupendo*, por decir *estipendio*, de lo que se garbeaba... (*Rinconete y Cortadillo*, 215)

²¹ Para la asociación establecida en el Siglo de Oro entre naipes y literatura, puede consultarse el artículo de Jean Pierre Etievre (1985). Es particularmente interesante, al respecto, el apartado “Naipes moralizados y barajas poéticas”. Rincón nos advierte, además, que él es “uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar” (*Rinconete y Cortadillo*, 165). El secreto, que, según el moralista Juan Luis Vives, era algo encomiable, propio de los hombres sabios, se transforma aquí en complicidad; es decir, nuevamente, un valor está usado en signo contrario al que se le adjudica en el plano de los ideales culturales.

²² Covarrubias define las bernardinas de la siguiente manera: “son unas razones que ni atan ni desatan, y no significando nada, pretende el que las dice, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo...” (Covarrubias, s.v. ‘bernardina’). Recordemos que la buena ventura dicha por Preciosa a doña Clara estaba plagada de ellas.

La cita pone de manifiesto la existencia de una lengua lícita (contrapuesta a otra, ilegítima) y la dominación simbólica ejercida por medio de la palabra.²³ Vivir en los márgenes de la sociedad establecida significa, también, vivir en los márgenes de la lengua oficial. Lo que queda, entonces, es el escamoteo de la palabra.²⁴

Efectivamente, es el saber callar lo que les vale a Rincón y Cortado el ingreso triunfal al grupo, sin necesidad de “noviciado”. Ante el interrogatorio que les realiza Monipodio para saber si “estos dos buenos mancebos” (como los presenta ante el maestro el mozo de la esportilla) resistirían las ansias “sin desplegar los labios” (I, *Rinconete*, p. 216), Cortadillo responde:

(...) para todo tenemos ánimo; porque no somos tan ignorantes que no se nos alcance que lo que dice la lengua paga la gorja, y harta merced le hace el cielo al hombre atrevido, por no darle otro título, que *le deja en su lengua su vida o su muerte*: ¡cómo si tuviese más letras un *no* que un *sí*! —el primer destacado es nuestro, las segundas cursivas aparecen en el original—. (*Ibidem*)

Evidentemente, en esta novela, tanto la palabra como su contrapartida, el silencio, se exhiben como factores de poder. En esta sociedad regida por el secreto y el disimulo, obsesionada con la honra, el buen nombre y la fama, los artilugios del lenguaje se transforman en condición necesaria para la subsistencia.

²³ En relación con esto, cabe traer a colación lo que Pierre Bourdieu (1985) señala con respecto a la dominación simbólica practicada a través de la imposición de una lengua legítima: “La integración en la misma ‘comunidad lingüística’, que es un producto de la dominación política constantemente reproducida por instituciones capaces de imponer el reconocimiento universal de la lengua dominante, constituye la condición de la instauración de relaciones de dominación lingüística.” (Bourdieu, 1985: 20) En la creación de esta lengua oficial, cuyo surgimiento está unido al Estado, la alfabetización es determinante: “...el código, en el sentido de cifra, que rige la lengua escrita, y que se identifica a la lengua correcta en oposición a la lengua hablada (*conversational language*), considerada implícitamente como inferior, adquiere fuerza de ley en y por el sistema de enseñanza.” (Bourdieu, 1985: 23) No es accidental, por supuesto, que Rincón junto con las transgresiones lingüísticas critique también las desviaciones religiosas y legales de estos marginales.

²⁴ En este sentido, no es insignificante el hecho de que Monipodio y los de su cofradía sean analfabetos, ya que la lengua oficial es, también, como ya hemos señalado en la nota anterior, la lengua escrita.

Ser señores del silencio es lo que parece quedar a quienes viven en los márgenes de la ley. Sin embargo, en un típico movimiento cervantino, este espacio de desposesión absoluta es reivindicado como posición enunciativa por el autor de la colección, ya que el nombre elegido para titular la novela es el que los jóvenes reciben dentro de la cofradía de Monipodio.²⁵ El lugar de la palabra, ligado a la necesidad y la carencia, es entonces recuperado como un espacio de poder.

2.2. Vivir por “industria y pico”

“De todo hay en el mundo, y esto de la hambre tal vez hace arrojar los ingenios a cosas que no están en el mapa.” (*La gitanilla*, 30)

Tener la vida en la lengua es algo que otros personajes de las *Ejemplares* también experimentan. Así, el Viejo gitano de *La gitanilla* emplea palabras similares a utilizadas por Cortadillo para describir las actividades de los gitanos frente a Andrés, recién llegado al aduar: “*Del sí al no*, no hacemos diferencia cuando nos conviene: siempre nos preciamos más de mártires que de confesores.” (*La gitanilla*, 72) Y finaliza su exposición diciendo: “En conclusión, somos gente que *vivimos por nuestra industria y pico* (...), tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos”. (*Ibidem*, 73 –el subrayado es nuestro)

²⁵ Al respecto de la carga simbólica del acto de nombrar, Fabian Campagne, estudioso de los discursos del poder (en particular, del discurso antisupersticioso) en la España de los siglos de oro, expresa, siguiendo a Bourdieu, lo siguiente: “El poder de nominación, que al nombrar, hace existir, es una de las manifestaciones más típicas del poder simbólico, por el cual los agentes sociales luchan. (...) La clasificación social es más que una transacción objetiva entre participantes en igualdad de condiciones; es una nominación que supone una distancia infranqueable entre aquél que tiene el poder de nombrar, y el que es nombrado.” (Campagne, 2002: 136-137)

Estos conceptos vertidos por el jefe de la comunidad gitana nos abren el camino para pensar el revés de la palabra como engaño: su transformación en artificio. Puesto que este discurso nos brinda señales que permiten vincularlo, por un lado, con la definición de poeta que expone –en esta misma novela– el paje enamorado de Preciosa; y, por el otro, con lo expresado por el autor del prólogo. De esta forma, nos remite, como veremos, a dos concepciones sobre la palabra como medio de vida, intrínsecamente relacionadas en la colección.

Tal como afirma Pilar Alcalde (1997), la antinomia dinero/palabra constituye un aspecto importante en la elaboración de *La gitanilla*.²⁶ En la novela, la oposición se hace explícita cuando el paje enamorado, al explicar a Preciosa por qué los poetas son ricos a pesar de sus carencias materiales, despliega un concepto similar al expuesto por el viejo en el pasaje citado: “...no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado, filosofía que alcanzan pocos.” (*La gitanilla*, 60) Los poetas se asemejan, entonces, a los gitanos, en el elogio de la libertad que brinda el vivir al margen de las preocupaciones y prioridades impuestas por la sociedad establecida. En este marco, la palabra poética se presenta como una vía de escape; es un tesoro al que pocos acceden, capaz de enriquecer en sí misma, de acuerdo con las palabras del paje que hemos citado en el capítulo anterior.

Sin embargo, esta definición idealizada de la poesía convive en *La gitanilla* con la palabra poética como bien de cambio, como mercancía que circula al igual que el

²⁶ La autora sostiene que la nobleza actúa para Preciosa como una fuerza coercitiva que le niega la palabra. El ingreso de Preciosa un estrato social más alto determina la abdicación del poder personal de la palabra frente a otro poder: el del dinero. Más allá de que la autora sostenga que el ascenso social sea el móvil que impulsa a Preciosa durante toda la historia –postulado con el que no estamos de acuerdo–, es interesante rescatar la idea de la confrontación establecida en la novela entre el dinero y la palabra como fuerzas incompatibles que se excluyen una a la otra. En el capítulo anterior, hemos desarrollado cómo funciona esta ambivalencia en nuestra coordenada de lectura.

dinero y junto con él.²⁷ La asociación entre necesidad y poesía se presenta desde el inicio de la novela que es, como oportunamente enfatizamos, el comienzo de la colección entera. Ciertamente, cuando el narrador explica cómo conseguía Preciosa sus romances, utiliza la frase que sirve de epígrafe a este apartado (la miseria impulsa los ingenios) y agrega:

...y no faltó poeta que se los diese; que también hay poetas que se acomodan con gitanos, y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia. (*La gitanilla*, 30)

La poesía, esa doncella casta, se pasea también en el barro picaresco. La similitud entre las palabras utilizadas por el viejo gitano y las del paje poeta para definir sus respectivos oficios, no hace más que corroborar, aunque de un modo velado, esa dualidad constitutiva.

En otras palabras, nos encontramos frente a la poética de aquellos que viven por su “industria y pico”. La frase, puesta en boca del patriarca de los gitanos, remite a una larga tradición literaria, vinculada con el tópico de las “arpadas lenguas”, que en el Siglo de oro se asociaba al concepto de necesidad como maestra de los ingenios.²⁸

De manera oblicua, Cervantes remite allí una vez más a la idea que ha estado trabajando, tejiendo, a lo largo de las doce novelas y que encuentra su intensidad máxima al final del *Coloquio de los perros*, en la figura del poeta loco del hospicio. Si analizamos el episodio desde el binomio ingenio/necesidad, podremos encontrar, quizás,

²⁷ Juan Manuel Cabado (2013) dedicó un extenso artículo a las relaciones que se entablan en *La gitanilla* entre la protagonista y los bienes de cambio.

²⁸ El tópico fue estudiado por María Rosa Lida de Malkiel (1951) y aparece también en el Guzmán de Alfarache. Al comienzo del libro II de la primera parte, Guzmanillo, recién salido al mundo, reflexiona: “Mas ya tengas necesidad o te pongas en ella –que es lo que mejor puede creerse –, allá te lo hayas, mis duelos lloro. Ella es maestra de todas las cosas, invencionera sutil, por quien hablan los tordos, picazas, grajos y papagayos.” (Aleman, 1599, II, 1, p. 264) El tema es aludido, también, al final de la colección cuando Campuzano, autor del *Coloquio*, se defiende ante la incredulidad del licenciado Peralta. Destinaremos un apartado al estudio de este motivo.

la clave para interpretar el valor de la palabra en las *Ejemplares*, ya que, en esa situación de despojo y marginalidad extremos, se pondrá de relieve toda la exuberancia del artificio.

Casi al terminar el relato de su vida, Berganza refiere haber estado en una enfermería en la que escuchó cómo cuatro locos allí confinados se quejaban de su suerte. El primero en manifestar sus penurias es el poeta. Solo y condenado a la ignominia, se lamenta por no encontrar un mecenas a quien dedicar su obra, un poema inspirado en la materia artúrica “todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno.” (*El coloquio de los perros*, 618). Más allá de lo disparatado que puedan resultar los intentos de este artista que se precia de guardar todos los preceptos expuestos por Horacio en su poética, lo que nos interesa destacar es, por un lado, la crudeza con que se deja al descubierto el vínculo material entre poesía y subsistencia; y, por el otro, cómo –aún en esos tiempos miserables– prevalece la fe en el artificio, entendido en sí mismo como un tesoro, más allá de las modas literarias circundantes.

Si bien no se puede negar el contenido irónico de este episodio, es difícil omitir que la queja se relaciona con una temática que se viene desarrollando desde el comienzo de la colección. En efecto, en el lamento del loco resuena la sentencia del otro poeta que aparece en el *Coloquio* –el malogrado poeta de comedias que traba amistad con Berganza en el huerto del morisco–, quien declara con amargura tras el fracaso obtenido en la lectura de su trabajo: “No es bien echar las margaritas a los puercos” (*El coloquio de los perros*, 615). Otra vez, para cerrar el ciclo, nos encontramos frente a una cita bíblica y, asimismo, nuevamente, con una metáfora alimenticia.²⁹ Frente a la

²⁹ Esta cita, que se encuentra –al igual que la aludida en el pasaje estudiado en el primer apartado– en Mateo (Mt. 7, 6) fue objeto de un interesante análisis de Alicia Parodi (2008), presentado en el III

adversidad, la poesía parece oficiar como un refugio, como una fuente de riqueza que trasciende las coyunturas.

Por último, así como tras la noche aparece el amanecer que significará la clausura del diálogo entre los perros, después del descenso infernal que nos dejan los episodios finales del *Coloquio*, se alza, clara, una verdad que parece iluminar la colección entera. Cipión, en su última intervención, proclama la frase que tendremos oportunidad de comentar en el capítulo siguiente acerca de la trascendencia y el triunfo final de la verdad y el entendimiento, más allá de lo ensombrecida que esté la sabiduría en boca de los pobres. La expresión del sentencioso can sugiere una reivindicación de la palabra allí donde ser y parecer se escinden, dejando un intersticio por el que la periferia se vuelve centro y lo aplastado es enaltecido.

2.3. El don de la palabra

El don de la palabra es sin duda uno de los temas del *Coloquio de los perros*, aunque sea un territorio en cuyo análisis ahondaremos en el capítulo siguiente, hay algo que consideramos pertinente destacar aquí: en el milagro del habla que poseen estos perros, se pone de manifiesto, o bien, se restituye, algo de la fuerza originaria de la palabra, de esa potencia mágica del logos creador del universo.³⁰

Los orígenes del portento no quedan claros: prodigio del cielo o hechizo brujeril son las posibles causas que nos propone el texto. Es la misma dualidad que se despliega

CONGRESO INTERNACIONAL .”Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

³⁰ En un estudio sobre el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, Mercedes Alcalá Galán afirma: “En estos textos se habla de sucesos, vivencias, de memoria y de lenguaje, siendo el lenguaje como un milagroso medio que con su prodigiosa alquimia transforma las vivencias y pensamientos arrumbados en un limbo del que no pueden salir recuerdos, imaginaciones y reflexiones.”(2001: 775)

a través de toda la colección: por un lado, el lenguaje funciona como medio de engaño – aunque, al mismo tiempo, su buen manejo asegure la supervivencia–; por el otro, en tanto fuente de sabiduría, la palabra se transforma en un tesoro para sus portadores, lo cual determina que su poder se extienda más allá de la materia y se convierta en alimento simbólico.

Ya hemos señalado que cuando el viejo gitano declara vivir por su “industria y pico” se refiere en un sentido muy fáctico a la utilización de la palabra como un bien de cambio, al engaño como medio de subsistencia. Pero, al mismo tiempo, manteniendo la mencionada ambivalencia, remite también al autor del *Prólogo*, quien declara, después de criticar los vanos usos sociales de la palabra –como ya citamos en nuestro análisis de este texto preliminar–: “será forzoso valerme por mi *pico*, que aunque tartamudo, no lo será para decir verdades...” (*Prólogo*, 17 –cursivas nuestras)

La mención del “pico” alude a toda esa tradición que relaciona la palabra con el ingenio y la poesía con la necesidad. Pero esta boca se precia de revelar verdades; entonces, la palabra, adquiere otra vez el resplandor divino, se transforma en don. El autor nos ofrece su tesoro, aunque “asombrado” por su propia miseria, pero no por eso menos valioso.³¹ Aún más, nos brinda estas doce novelas como alimento, puesto que anuncia –como ya dijimos– que de ellas se podrá sacar un “sabroso y honesto fruto”.

En definitiva, el poeta reproduce el gesto de engendrar mundos por medio de la palabra, recupera su potencia originaria, mágica, perdida tras los usos formulaicos y las cáscaras impuestas por las convenciones sociales. De este modo, la posición enunciativa

³¹ Tras el relato del episodio de Berganza y la perrilla, Cipión comenta: “La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y la miseria son las sombras y nubes que la escurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio”(El *Coloquio de los perros*, 622) Insistiremos sobre esto al final de la tesis.

del autor es reivindicada como un espacio de poder transformador y esencialmente necesario, más allá de lo accesorio que pretendan hacerlo parecer las circunstancias.

Por todo lo dicho en este apartado, afirmamos es posible reconstruir en la colección que –a través de una serie de referencias intratextuales– una idea sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje poético en particular: necesidad, ingenio, engaño y artificio parecen constituir las coordenadas que nos permiten pensar el valor que adquiere la palabra en el conjunto. Valor que resume perfectamente Juan de Solís Mejía en el segundo cuarteto del soneto prologal dedicado a los lectores de las *Ejemplares*, que muy bien sirven para cerrar esta sección:

Bien, Cervantes insigne, conociste
la humana inclinación, cuando mezclaste
lo dulce con lo honesto, y lo templaste
tan bien que plata al cuerpo y alma hiciste. (26)³²

3. *Est deus in nobis*: creadores y contra-creadores en la colección

Dijimos que la figuración de la poesía como ciencia involucra en la colección, además de determinadas concepciones sobre el valor de la palabra –que hemos podido rastrear en el párrafo anterior– ciertas representaciones sobre los poetas. Principalmente, como señalamos al desglosar los dichos del licenciado Vidriera, implica la cuestión –tan discutida por los teóricos de la época– acerca de la relación entre ingenio y arte.

En efecto, el interrogante sobre la procedencia de la inspiración poética ha sido resuelto de diferentes maneras por los tratadistas que abordamos en la introducción.

³² Nosotros seguimos aquí, como ya indicamos, la edición Jorge García López, pero resulta sugestivo –y es digno de ser notado– que tanto Harry Sieber (1995, I: 56) como Avalor Arce (1982, I: 70) en sus respectivas ediciones de las *Ejemplares*, no utilicen el vocablo “plata” sino “plato” (que se aviene mucho mejor con la interpretación que nosotros le hemos dado a la cuestión).

Tanto Pinciano como Carballo coincidían en que no se podía ser poeta sin cierta inclinación natural que luego debía ser perfeccionada por el estudio y la técnica.

La frase de Ovidio (“*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo*”) expresada por el licenciado Vidriera parece poner en primer plano el origen divino de la labor poética. Sin embargo, como hemos podido vislumbrar hasta aquí (y confirmaremos a continuación), la figura de poeta en las *Novelas ejemplares* se halla bastante alejada de la perfección atribuida a la divinidad. Si a alguna deidad se acercan, probablemente sea a la del cojo dios Hefesto (como apuntó certeramente, a partir de una cita del Pinciano, Gaylord, 1983):

The particular image of art concentrated in the figure of the crippled artifex enables El Pinciano not to criticize the failings of a genre, but rather to locate precisely in that flawed genre the very quintessence of art, with paradox as its paradigm. (Gaylord, 1983: 100)

La cita del Pinciano a la que Gaylord se refiere se encuentra en la epístola quinta, dedicada al desarrollo de los aspectos vinculados con la fábula:

Fadriq[ue] dixo entonces: (...) Y como generalmente las faltas suelen estar en los artífices y no en las artes, al contrario, algunas veces suele estar la obra con alguna imperfección no por falta del poeta, sino de la misma arte; la qual, assí como todas las demás, tiene sus fragilidades y impotencias.

Ya lo veo, dixo el Pinciano, que por esto los antiguos hizieron y fingieron sanos y enteros a todos los dioses, excepto a vno que entre ellos era artífice, el qual era coxo. Si, respondió Fadriq[ue], todas las artes son coxas. (*Philosophía antigua*, II: 73-74)

El dios tullido no es otro que Hefesto. En la colección de *Ejemplares*, existen numerosos casos de poetas signados por la carencia, pero la imagen invertida del *deus artifex* está representada en la figura de Carrizales, el protagonista del *Celoso estremeño*.

3.1. Carrizales como contrahacedor

La vida de Carrizales es definida desde el inicio por la diferencia. Así, el narrador nos presenta al personaje como “un otro Pródigo” que abandona su casa paterna para peregrinar por “diversas partes de España, Italia y Flandes”,³³ y que termina renunciando a su origen noble tras pasar a las Indias y convertirse en un “burgués” –tal como lo señala Peter Dunn (1973).

El primero de los numerosos signos que nos hacen percibirlo como una figura cercana a la idea de poeta es su frondosa imaginación. En efecto, el camino transitado por este personaje está signado por sucesivas decisiones en las que se deja llevar por sus imaginaciones. El conflicto entre interior y exterior (o entre sujeto y entorno) se plantea desde el comienzo del relato. Así, cuando Carrizales se embarca hacia las Indias, el narrador puntualiza:

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres.

La flota estaba como en calma cuando pasaba consigo esta tormenta Felipe de Carrizales, que éste era el nombre del que ha dado materia a nuestra novela. Tornó a soplar el viento impeliendo con tanta fuerza los navíos, que no dejó a nadie en sus asientos; y así, le fue forzoso a Carrizales dejar sus *imaginaciones...* (*El celoso extremeño*, 328)

Al regresar a España tras veinte años de estancia en América, la situación se reitera: “Y si cuando iba a Indias, pobre y menesteroso, le iban combatiendo muchos

³³ Las divergencias y convergencias existentes –tanto en el plano literal como en el simbólico– entre la historia de Carrizales y la parábola evangélica han sido muy bien desarrolladas por María Denise Estremero y Julia D’Onofrio (1999) en un artículo que vincula, a su vez, la novela de *El celoso extremeño* con *La ilustre fregona*. Las autoras sostienen que la historia de *El celoso* subvierte en el nivel literal, la parábola (Carrizales no vuelve a la casa paterna ante la miseria, sino que se aleja aún más), es un “contra-pródigo”, pero en el nivel simbólico es donde encontramos las correspondencias (Estremero y D’Onofrio, 1999: 524).

pensamientos, sin dejarle sosegar un punto en mitad de las ondas del mar, no menos ahora en el sosiego de la tierra le combatían...” (*El celoso extremeño*, 101). La oposición entre interior y exterior se plantea porque este “antihéroe” (Casalduero, 1974: 167) no vive el orden de la naturaleza como un orden divino, sino que intentará imponerle su propio sello, tomar el lugar de demiurgo.³⁴

El resto de la novela, este personaje luchará por moldear ese afuera de acuerdo con sus deseos.³⁵ En palabras de Williamson: “El extremeño sobrevive a fuerza de imponer su voluntad defensiva sobre lo fluido e imprevisible de la vida misma” (1990: 798) No es, siguiendo también a este autor, un “monstruo”, sino “un ser conflictivo, presa de fantasías y temores” (*Idem*), un ser, como lo demuestran las citas precedentes, atormentado por sus imaginaciones.³⁶

Ya hemos adelantado en el capítulo introductorio que la abundancia imaginativa es atributo característico de los poetas. Sugestivamente, en la *Philosophía antigua poética*, Fadrique utiliza la metáfora de la nave para explicar los alcances de aquella facultad en el alma humana:

F[adrique], poco después, dixo: Verdaderamente, los hombres no sabemos tener modo; y la naue dé nuestra imaginación nos lleua continuo o por calma, o por te[m]pestad. El que dixere que la ánima humana puede hazer impresiones en los elementos, caminará muy tempestuoso; y el que afirmare no poder la imaginación mucho dentro de su término redondo, que es el cuerpo humano, estará muy colmado; y éste es mi parecer: que la humana imaginación, en tanto que la alma estuuere encarcelada en esta cárcel mortal, no tiene poderío alguno fuera dél, pero que, dentro, es poderosa para muchas cosas. (*Philosophía antigua*, I: 25)

³⁴ Casalduero, nuevamente, nos ilumina al respecto: “Cervantes descubre que hay una realidad puramente material, una realidad racionalista, esto es, una forma sin espíritu...” (1974: 171). Luego, citando un verso de Calderón, justifica por qué, para él la casa es la protagonista: “Esta es la casa sin duda,/Que aquel famoso extremeño/Carrizales fabricó/ A medida de sus celos. (*El escondido y la tapada*, jornada II, citado por Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, vol 36, pág. 97)” (Casalduero, 1974: 176)

³⁵ En una lucha muy en consonancia con los problemas estéticos planteados por Panofsky (1981) en relación con el concepto de “idea” –del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

³⁶ El término “imaginación” es utilizado otras dos veces en esta primera parte (antes del ingreso a la casa). Frente a la posibilidad de un futuro matrimonio, el personaje se ve asaltado por nuevos pensamientos: “porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con solo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones...” (*El celoso extremeño*, 330 –subrayado nuestro).

El corolario de la conversación es que la imaginación humana afecta los ánimos, pero no tiene fuerza suficiente para modificar o intervenir en la naturaleza. Como veremos, en Carrizales encontramos un caso típico de quien no acepta estas limitaciones (hasta que debe enfrentarlas al final). En relación con esto, resulta sugestivo que en la novela se utilicen, precisamente, dos momentos marítimos para dar cuenta de cuán profundamente afectaban las imaginaciones a nuestro personaje.

Tenemos, entonces, planteado desde el principio, el germen de los males que afrontará Carrizales. La casa monstruosa que construirá a la medida de sus deseos y de sus temores para intentar resguardarse de posibles contingencias será tan sólo una proyección externa de su diseño interior (vis. Panofsky, 1981). Al finalizar la historia, nuestro personaje se habrá dado cuenta de lo imposible de su proyecto y confesará su error:

Mas como no se puede prevenir con diligencia humana *el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo sus deseos y esperanzas*, no es mucho que yo quede defraudado de las mías y que yo mismo haya sido el *fabricador* del veneno que me ha quitado la vida. (...) Yo fui el que, como el gusano de seda, me *fabiqué* la casa donde muriese..." (*El celoso extremeño*, 366 –los destacados nos pertenecen)

La cita precedente se enmarca en lo que Otis Green (1969) denomina “concepción teológica del universo”, según la cual, así como la unidad divina se desborda en la diversidad de las criaturas, las almas deben ascender, aproximarse al conocimiento del Creador: “la creación no tiene más finalidad que la de efectuar ese Retorno Eterno” (el de la vuelta del mundo material al espiritual) (Green, 1969: 37).³⁷

³⁷ Además, de acuerdo con Fray Luis de Granada (uno de los referentes, para Green, de este pensamiento en España), el gusano de seda simboliza la majestuosidad de Dios, porque con el fruto del trabajo de un animalillo tan pequeño, se visten los reyes y los hombres más principales: “Vemos en las obras de gracia que escogéis los más flacos instrumentos del mundo para hacer cosas admirables. (...) Éstas son vuestras obras, éstas vuestras maravillas, acabar cosas tan grandes con tan flacos instrumentos. Y esta misma orden que guardáis en las obras de gracia, guardáis también en la naturaleza, pues ordenaste que de estos dos tan viles animalillos [la abeja y el gusano de seda], el uno proveyese a los reyes y grandes señores de

Asimismo, las palabras del celoso nos remiten a la idea de un universo asociado con un *deus artifex*, que tuvo amplio desarrollo en vinculación con la teoría teocéntrica del arte en la España aurisecular –según lo estudió Ernest Curtius–.³⁸ De acuerdo con esta noción, en la creación pueden verse las huellas del Creador, que le dio forma como un artesano. Eso es justamente lo que el texto nos dice sobre la casa de Carrizales: nos la presenta como la segunda “señal” que dio Felipe de su condición celosa después de casarse.

El narrador nos describe uno a uno los recaudos tomados por el celoso al edificar su casa.³⁹ Esta construcción presenta una drástica separación entre el adentro y el afuera. La ubicación de esta fortaleza en plena Sevilla (mundo de perdición), hace más pronunciado aún el contraste entre un exterior cambiante y un interior que procura la inmutabilidad.⁴⁰

riquísimos vestidos. Porque, cuando estos animalillos son más pequeños y viles, y su fruto más excelente, tanto más nos descubriste la grandeza de vuestra gloria.” (Fray Luis de Granada; 2004 [1583]) Es decir, el discurso de Carrizales se enmarca en una idea cosmogónica que tiene a Dios por Creador y a las criaturas como manifestación de ese Ser Superior. Para más detalles sobre los alcances de estas configuraciones simbólicas en la novela, vid. D’Onofrio (2008).

³⁸ Sobre el tema del dios artesano, Curtius explica: “Encontramos en Oriente y Occidente, un gran número de relatos coincidentes, según los cuales la creación del mundo y del hombre es obra de un dios artesano, que aparece a veces como tejedor, otras como bordador, otras como alfarero, otras como herrero (...) el creador del cosmos es en el *Timeo* sublimación de un dios mítico; ambos elementos vienen a fundirse después con el dios alfarero, tejedor o herrero del Antiguo Testamento, dando lugar al tópico medieval del *Deus artifex*. En la España del siglo xvii estos gérmenes ideológicos hallarán magnífico despliegue en la teoría teocéntrica del arte.” (Curtius, 1955, II: 759)

³⁹ En ellos, vemos un intento por borrar lo masculino en todos los planos sensoriales: vista (“las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras” (*El celoso extremeño*, 335)), olfato (“Toda su casa olía a honestidad...” (*Idem*)), oído (“ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino.” (*Idem*)). Todo esto deriva en un engaño de la percepción: “La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro...” (*Idem*). Mediante una serie de contrarios, se nos expone que el mundo de Leonora, lo que ella cree, se contrapone con lo que en realidad es: “Su demasiada guarda le parecía advertido recato; pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas.” (*Idem*) Esto se termina reforzando con una imagen que pone de manifiesto que, en realidad, vivía a oscuras: “sólo los días que iba a misa veía las calles, y esto era tan de mañana, que, si no era al volver de la iglesia, no había luz para mirallas.” (*Idem*).

⁴⁰ Así lo señala Williamson (1990) en el artículo que ya hemos citado. Luis Avilés, en un trabajo intitulado “*Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en El Celoso extremeño*”, propone que “La estructura privatizante de la casa se va destruyendo poco a poco desde su interior y con la llegada de Loaysa, y el hogar empieza a recuperar las relaciones afectivas y colectivas que caracterizan al espacio público externo que Carrizales ha intentado cancelar con otro sistema rígido de vigilancia” (Avilés, 1998: 82)

En tanto lugar que se pretende libre de alteraciones, podríamos pensar que el celoso intentó asemejar su casa al Empíreo, pero, como ya dijimos, ésta terminó constituyéndose en un lugar de sombras, “palacio de Plutón”, como lo llamó Dunn (1973).

Dos elementos en el comienzo de la destrucción de este anti- paraíso nos remiten a la caída del primer Edén (el verdadero): en primer lugar, la “curiosidad” que motiva los deseos de Loaysa. Tal como lo ha señalado la crítica, no es Leonora en un principio, el objeto de deseo del virote (más allá de las connotaciones sexuales que han sido apuntadas por los estudiosos), sino la “gana de saber”. Este fue, precisamente, el pecado original: querer comer del árbol de la sabiduría.

En segundo lugar, Loaysa comienza su “difícil hazaña” disfrazándose de menesteroso, tal como Lucifer, quien penetró en el paraíso en forma de serpiente. Asimismo, cuando el negro ilumina el cuerpo del músico para que las mujeres de la casa lo vean a través del torno, el narrador nos dice “parecióles que miraban a un ángel” (*El celoso extremeño*, 348).⁴¹

La fortaleza se erige, entonces, como lugar de ocultamiento, de encubrimiento del exterior para con el interior y viceversa. Es esto lo que desencadenará la tragedia final. No debemos olvidar que, según Covarrubias, *celar* es “*encubrir* del verbo latino celo, as” (que significa, precisamente, mantener en secreto, velar, cubrir, disimular). Al final, otra fortaleza vendrá a encubrir otro engaño: nos referimos a la “fortaleza del unguento”. Este engaño será doble, ya que Carrizales se creará burlado.

Dentro de toda esta construcción, un detalle señalado por Peter Dunn (1973) nos resulta significativo. La situación en la que encuentra a los jóvenes amantes el marido

⁴¹ En este sentido, también es interesante señalar que, si bien no se nos dice cuánto tardó Carrizales en construir su “reino”, sí se especifica que éste fue derribado en 6 días (5 noches), justamente el tiempo que, según el *Libro del Génesis*, demoró Dios en crear el mundo.

que se cree engañado remite a la situación en la que Vulcano descubre la traición amorosa de Venus –a quien tiende una trampa y encuentra en los brazos de Marte.⁴² Es decir que Carrizales se manifiesta –a través de signos que los lectores debemos decodificar– como remedo del viejo y cojo dios artesano, símbolo de los poetas para Fadrique en el Pinciano (y para Cervantes, según vimos).

3.2. De cisnes y papagayos

Como ya dijimos en la introducción, una de las poéticas más importantes en la España de esta época, el *Cisne de Apolo* de Alfonso de Carvallo, parte de la explicación del emblema de Alciato en el que utiliza la imagen del cisne como “insignia” de los poetas. El cisne, debido a sus insignes características (blancura, suavidad, elegancia), simboliza a la perfección los atributos asignados por Apolo, dios de las artes, a los poetas.

Ahora bien, según venimos mostrando, en las *Novelas ejemplares* las imágenes de poeta no se condicen exactamente con estos modelos laudatorios. Por lo tanto, nos encontramos en ella con otra metáfora referida al universo de las aves: la del papagayo.

Si el cisne representaba todo lo alto y digno de la labor poética, el papagayo (asociado, como veremos, con la metáfora de las aves parleras) significa todo lo opuesto: la poesía vinculada a la necesidad (en consonancia con lo desarrollado en el apartado 2).

⁴² Según apunta Dunn (1973), en la versión del manuscrito Porras de la Cámara la alusión es explícita, mientras que aquí se hace de un modo solapado, mediante la mención de la “red” que parece unir a los amantes. Esta modificación resulta relevante para nuestro análisis, puesto que la variante denota una inclinación hacia modos más oblicuos de construir el sentido, apoyados en la dispersión de pistas que nos conducen al significado (en vez de ofrecerlo ya armado, como sucede en la versión Porras, en la que el mito es mencionado mediante una analogía).

El término “papagayo” figura tan solo dos veces en las *Ejemplares*. Sin embargo, detrás de estas dos escasas apariciones, es posible establecer un entramado de remisiones simbólicas que atraviesan la colección desde el *Prólogo* hasta *El coloquio de los perros* e involucran aspectos importantes de la poética cervantina.

La expresión que nos ocupa es utilizada por primera vez en *El licenciado Vidriera*. Con motivo de la incorporación de Tomás Rodaja a las tropas de don Diego de Valdivia, el narrador recurre a ella para describir el nuevo atuendo del hasta entonces estudiante: “Habíase vestido Tomás de *papagayo*, renunciando a los hábitos de estudiante...” (351 –destacado nuestro). Si bien, en una primera instancia, la referencia a esta ave se relaciona con las características del atuendo que adquiere Tomás (la comparación entre el plumaje del papagayo y las coloridas vestimentas de los soldados era un lugar común en la época), es posible establecer, en un segundo plano, otra asociación entre este pájaro y el futuro licenciado Vidriera.

Al definir “papagayo”, además del ya mencionado atractivo de sus plumas, Covarrubias aporta una segunda cualidad que lo caracteriza: “imita la voz humana y percibe todo lo que le enseñan. (...) Al que habla algunas cosas bien dichas, pero se conoce no ser suyas, sino estudiadas, decimos hablar como papagayo”. (Covarrubias, s.v. ‘papagayo’)

En un nivel más profundo, entonces, la transformación de Tomás en papagayo trasciende los límites de su apariencia física y podría interpretarse como un preanuncio de su posterior metamorfosis en licenciado Vidriera, puesto que, como todos sabemos, responder mediante sentencias acuñadas por autoridades (a la manera en que lo harían los papagayos) será lo que caracterice, precisamente, su desempeño como fenómeno ambulante por las calles de Salamanca y de Valladolid. Es factible señalar, entonces, un desplazamiento del atributo “papagayo” de las vestimentas al discurso del personaje. De

este modo, se podría asegurar que esa imagen condensa la dualidad armas y letras, problematizada en el personaje del *Licenciado*; ya que, por un lado, la metáfora remitiría a su bizarría como soldado y, por el otro, a su locuacidad en tanto loco-sabio.

La segunda mención de esta ave en la colección se encuentra en boca de otro soldado-creador: Campuzano, el alférez que protagoniza *El casamiento engañoso*. En esta oportunidad, se hace presente cuando aquél, autor o transcriptor del *Coloquio de los perros*, se defiende ante la incredulidad del licenciado Peralta, su interlocutor:

—No me tenga vuesa merced por tan ignorante —replicó Campuzano— que no entienda que si no es por milagro no puedan hablar los animales; que bien sé que si los tordos, picazas y papagayos hablan, no son sino las palabras que aprenden y toman de memoria, y por tener la lengua de estos animales cómoda para poder pronunciarlas... (*El casamiento engañoso*, 646).

En este caso, la alusión al papagayo se encuentra directamente asociada con un tópico bastante extendido en el Siglo de Oro: el de las “arpadas lenguas”, a cuyo estudio María Rosa Lida (1975) dedicó un artículo, publicado en su libro *La tradición clásica en España*. Dentro de la colección, la reaparición del tópico permite completar el aspecto “letras” que hemos señalado en el *Licenciado Vidriera*. Éste, entonces, no sólo es comparable a los papagayos porque repite frases hechas, sino también porque al igual que aquellas aves parleras —podríamos inferir los lectores— lo hace para conseguir su sustento.⁴³ En efecto, cuando recupera la cordura ya no le es posible vivir de sus discursos (que no interesan a nadie) y debe ir a la guerra.

Sumado a esto último, cabe señalar que el tema de las aves que hablan para conseguir su subsistencia pondría de manifiesto, en esta línea interpretativa, el tan

⁴³ También Pinciano hace referencia a este tópico al exponer los diferentes “furores” terrenos que motivan la escritura literaria (en oposición a los furores platónicos que los personajes de la *Philosophía antigua* decían no compartir). En ese contexto, a partir de una cita de Persio, Fadrique sostiene que la codicia hace poetizar a los cuervos y las picazas (cfr. *Philosophía antigua*, I: 224)

sospechado cariz truhanesco del personaje; puesto que el t3pico aparece en la literatura picaresca asociado al uso de la palabra por necesidad.⁴⁴

No obstante las consideraciones hasta aqu3 realizadas acerca de la funcionalidad del t3pico en la construcci3n del personaje de Vidriera, creemos posible extender las correlaciones entre ambas apariciones de la met3fora del “papagayo” en las *Ejemplares* y extraer de ellas algunas conclusiones. En primer lugar, es muy significativo que ambas referencias al t3pico se encuentren vinculadas con el quehacer de dos personajes definidos por el conflicto armas-letras. Campuzano, alférez arruinado por desavenencias amorosas, se vuelca a la escritura (¿En busca de conseguir en las letras la gloria perdida o, aunque m3s no fuera, el sustento necesario para sobrevivir? No lo sabemos). El texto no nos menciona las razones de Campuzano. Aunque s3 conocemos su preocupaci3n por la recepci3n de su manuscrito, dado que aclara que la vida de Cipi3n, contada durante la segunda noche, s3lo ser3 escrita “cuando viere o que 3sta se crea o, a lo menos, no se desprecie” (*El casamiento enga3oso*, 646). Por su parte, Tom3s Rueda, estudiante devenido en soldado, posteriormente sumido en la locura por el accionar de otra malvada mujer, logra la supervivencia a trav3s de las letras, pero finalmente consigue la fama en Flandes, por medio de las armas.

El paralelismo invertido es poco menos que evidente y, si tomamos en cuenta que el autor del pr3logo se presenta como un soldado-poeta, podemos vislumbrar que los t3rminos involucrados est3n intr3secamente relacionados con la po3tica de la colecci3n. Adem3s, el hecho de que ambos personajes se presenten como seres

⁴⁴As3 es utilizado por el narrador en el *Guzm3n de Alfarache*, al referirse a la miseria como maestra de los ingenios en su: “Mas ya tengas necesidad o te pongas en ella –que es lo que mejor puede creerse –, all3 te lo hayas, mis duelos lloro. Ella es maestra de todas las cosas, invencionera sutil, por quien hablan los tordos, picazas, grajos y papagayos.” (*Guzm3n de Alfarache*, II, 1, 264)

enfermos, permite vincularlos con las imágenes de creadores que suelen presentarse en las obras cervantinas, en línea con lo que hemos venido mostrando.

Según lo mencionado antes, es pertinente recordar que Campuzano produce el *Coloquio* durante los sudores recibidos en el Hospital de la Resurrección a causa de la enfermedad transmitida por la bellaca mujer que elige para llevar a cabo su malogrado engañoso casamiento. Tomás Rueda, por su parte, se convierte en el parlero licenciado a partir del envenenamiento que recibe de manos de otra mujer “de todo rumbo y manejo” que intenta hechizarlo con un membrillo. No huelga mentar, asimismo, que el autor del prólogo se presenta como un ser tullido y enfermo, que promete mucho “con fuerzas tan pocas”.

En segundo lugar, y continuando por esta línea, no parece casual que las únicas dos veces que el término “papagayo” se encuentre en las *Ejemplares*, se relacione con personajes de visos picarescos, como lo son el Licenciado Vidriera y el alférez Campuzano. En ambos casos, el tópico ayuda a poner de manifiesto una vinculación que aparece en mayor o en menor medida solapada: la de estos personajes con el mundo de los excluidos, siempre en ciernes como una amenaza cercana.

En cuanto a Campuzano, la relación con el mundo picaresco queda bastante evidenciada en su “casamiento engañoso”. En relación con Vidriera, el tema, además, suma otro aspecto a la ambigüedad del personaje, porque actualiza las dudas sobre si es un sabio o un bellaco. Según lo analizado hasta aquí, todo parece indicar que este comportamiento de repetir sentencias aprendidas, como un papagayo, opera antes como su medio de vida que como una iluminación. Por tanto, la fuente de su sabiduría estaría más cerca de la necesidad que de lo sublime (aunque el texto más que responder el interrogante, deja expuesta la perturbadora fragilidad de la línea divisoria entre locura y sabiduría).

Esta segunda cuestión plantea una problemática nodal en la poética de la colección: la vinculación entre la ficción y lo abyecto, articulada sobre el binomio ingenio-necesidad. Al respecto, es importante señalar que Campuzano hace referencia al tópico de las parleras aves en el preciso momento en que su discusión con Peralta está centrada en el problema de la verosimilitud del artificio. Es decir que la metáfora aparece desplazada del creador a lo creado. “Papagayo” no es usado ya tan sólo para aludir a quien repite sentencias de memoria (si bien Campuzano presenta su escrito como una reproducción más o menos fiel de lo dicho por los perros del *Coloquio*),⁴⁵ sino para destacar lo portentoso del artificio. Puesto que, finalmente, la discusión sobre la veracidad de lo narrado en el *Coloquio*, se diluye en la reafirmación de la función estética del relato (como mostraremos en el capítulo siguiente).

En consecuencia, el cotejo entre las aves que hablan por un artilugio y los perros que él dice haber escuchado dialogar por milagro, no hace más que poner el acento en la ambivalencia de la creación artística, que conjuga a la vez maravilla e industria.

En este sentido, el tópico que nos ocupa se encuentra aludido, de un modo metonímico, en otras dos oportunidades. La primera de ellas, en la novela *La gitanilla*, cuando el viejo gitano, al explicarle al novato Andrés las actividades de su comunidad, afirma la frase ya citada sobre vivir por su “industria y pico”. Una vez más, la idea del ingenio agudizado por la necesidad aparece vinculada a las “arpadas lenguas” de un modo tangencial, a través de la mención metonímica del pico.

Por otra parte, y para cerrar el entramado de proyecciones abierto en torno a la figura del “papagayo”, el pico aparece mencionado en el *Prólogo*, donde el autor (quien, curiosamente, se define a sí mismo como una conjunción de letras y armas) proclama

⁴⁵ Recordemos que el alférez asegura: “todo lo tomé de coro, y casi por las mismas palabras que había oído lo escribí el otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso.” (*El casamiento engañoso*, 646)

decir verdades por medio de su “pico tartamudo”. Esta imagen que abre la colección (pero solo creemos posible interpretar plenamente cuando llegamos al fin y Campuzano nos habla de las parleras aves) introduce nuevamente la dualidad del valor de la palabra: por un lado, remite al lenguaje de la revelación –imperfecto en boca de los hombres–, al aludir a Moisés, mediante el signo de la tartamudez (vid. Estremero, 1999); por el otro, al señalar hacia el tópico que hemos estado relevando, asociado al artificio como traza. Las aves que hablan, al igual que los perros del *Coloquio*, remedo de los hombres, constituyen, en última instancia, una imagen de las limitaciones del hombre que imita imperfectamente a Dios.

Versión picaresca del ufano cisne con el que la imaginería de la época gustó de representar a los poetas, el papagayo nos acerca, entonces, a un uso degradado de la palabra, lindero con el hambre, ya que, como vimos, la poesía forma parte en muchas de las novelas de un mundillo de trucos y trazas desplegados por los marginales, en busca del sustento cotidiano.

Podemos concluir, pues, que detrás de este símil que hemos rastreado en las *Ejemplares*, se cifra toda una poética paradójica (Gaylord, 1990), fundada en la carencia (D’Onofrio, 2009), en la que se ponen en juego la necesidad y el ingenio, la escasez –tanto material como espiritual– del poeta y la riqueza de su creación. Y en la intersección de estas coordenadas surgen la imagen ambigua del creador, a la vez sabio y tracista, y el entramado de la colección entera, que nos es ofrecida por el autor del prólogo como revelación de algún “misterio escondido...que las levanta” (*Prólogo*, 82) y, al mismo tiempo, como mercancía, arrojada a la plaza a modo de una mesa de trucos.

4. Campuzano, el báculo y la espada: muerte y resurrección del soldado poeta

“El Hospital de la Resurrección fue, quizá, la escena de una Pasión contrahecha...” (Dunn, 1973: 118)

La primera imagen que el texto nos ofrece del alférez Campuzano es francamente fantasmagórica. Su descripción, con la que abre *El casamiento engañoso*, produce a su amigo, el licenciado Peralta, la sensación de estar frente a una visión maligna:

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid fuera de la puerta del Campo, un soldado que, por servirle la 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. (*Casamiento*, 521)

El retrato del alférez es el de un soldado en ruinas. Y aún más, la imagen de su espada usada como báculo sintetiza de manera metonímica la desintegración del paradigma de masculinidad renacentista de las armas y las letras.

La tradición humanista del soldado poeta —encarnada a la perfección en España por Garcilaso de la Vega— ya había sido problematizada en la colección a través de la figura del licenciado Vidriera. Al contrario de éste, pero en idénticas condiciones que el soldado poeta del prólogo, el fracaso que Campuzano obtuvo en las armas lo arroja a la práctica de las letras.

Como autor, el alférez reúne varios de los atributos asignados en la colección a los poetas. Por empezar, la complexión seca con la que lo vemos aparecer se corresponde perfectamente con la asociada por los tratadistas con el quehacer poético.

En el *Cisne de Apolo*, la Lectura, siguiendo las apreciaciones de Huarte de San Juan, sostiene que “qua[n]do mas seco fuere el calor será mejor Poeta, y de aquí se colige, que en el verano se compone mejor que en hibierno, por ser tiempo caliente y seco...” (*Cisne de Apolo*, I: 71). Directamente asociada con esta condición, se encuentra la facultad imaginativa, propia de aquellos que deseen dedicarse a la ciencia de la poesía.

A diferencia del sutil material transparente que hallaba su correlato en el licenciado Vidriera en un incremento de su ingenio, la imaginativa de Campuzano tiene su origen en la sordidez de lo infecto. Tal como lo aclara el narrador en el citado pasaje, el alférez se encuentra en ese estado después de los sudores que debió tomar para curarse de la enfermedad que le pegó su taimada esposa, Estefanía.

Las metáforas de enfermedad en los textos cervantinos han sido muy bien analizadas por Mercedes Alcalá Galán (2009: 65). Con respecto a la sífilis, la infamante enfermedad que, en definitiva, estaba tratando de curar Campuzano, la autora señala que esta patología cambió la visión del mundo en esa época, puesto que instaló la noción de contagio. Es particularmente interesante la analogía entre la noción de contagio patológico y la reproductibilidad propiciada por la imprenta que Alcalá Galán rastrea en textos del período. Recuperamos esta asociación puesto que el temor por la reproducción sin freno es uno de los que aparecen expresados en los apotegmas del licenciado Vidriera. En el virtud de estas reflexiones, es sumamente sugestivo que al final de la colección aparezca una contrafigura que lleva el contagio en el cuerpo y que, además, porta consigo un texto también abyecto, *El coloquio de los perros*, producto de su febril recuperación.

Además de la putrefacción corporal, Campuzano muestra signos de otro mal asociado con los poetas: la melancolía. Giorgio Agamben (2002) expone en su asedio a

la noción de fantasma en la cultura occidental una larga tradición que, desde el Problema XXX de Aristóteles, vincula la fantasía y la melancolía con la lujuria.⁴⁶

Varias cuestiones resultan interesantes. En primer lugar, la vinculación entre deseo, fantasía y producción literaria. Con respecto a ello, Agamben sostiene que “La misma tradición que asocia el temperamento atrabiliario con la poesía, la filosofía y el arte, le atribuye una exacerbada inclinación al eros.” (2002: 37)

En relación con el alférez, al ser interrogado por su amigo Peralta si se había casado por amores, Campuzano responde:

–No sabré decir si fue por amores –respondió el alférez–, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en el alma, que los del cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera. (*Casamiento*, 523)

Y al finalizar su historia, reitera que pensó en “desesperarse” y que, a pesar de todo lo que Estefanía le había hecho, aún no podía sacarla de su imaginación. Frente a las palabras de consuelo que intenta darle Peralta, el alférez responde reafirmando su pesadumbre:

–Dad gracias a Dios, señor Campuzano –dijo Peralta–, que fue prenda con pies, y que se os ha ido, y que no estáis obligado a buscarla.

–Así es –respondió el alférez–; pero, con todo eso, sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación, y, adondequiera que estoy, tengo mi afrenta presente. (*Casamiento*, 533)

Claramente, asistimos a una degradación del tópico del *aegritudo amoris* que encontrábamos ejemplificado en su faceta idealizada en el personaje de Ricaredo en *La*

⁴⁶ Es dable señalar, en virtud del paralelismo que hemos estado entablando entre Campuzano y Vidriera, que en el caso del Licenciado también aparece ficcionalizado un vínculo entre la palabra y la sexualidad desviada (su locura se dispara, en última instancia, a causa de no querer copular con la meretriz que le da el membrillo).

española inglesa y el Ricardo de *El amante liberal*. Lejos de las abstracciones y suspiros que suscitaba en estos enamorados la lejanía de la persona amada, el ruinoso estado de Campuzano es anímico, pero también, y principalmente, corpóreo.⁴⁷

Por otra parte, en el marco de estas concepciones planteadas por Agamben, Ficino señala que “Aquellos que están oprimidos por la bilis negra, están siempre desolados, y se imaginan unos sueños que les asustan en el presente y les hacen temer el futuro.” (Ficino, *De amore*, VII: 3) Todo lo cual es relevante para pensar *El coloquio* que se presenta, entre otras cosas, como un posible sueño.

La primacía que tiene la corporalidad en *El casamiento* sólo es comparable con la que encontramos en *La fuerza de la sangre*. Significativamente, son éstas las únicas dos novelas que no refieren en sus títulos a ninguno de sus protagonistas. En ambos, el título alude al vínculo entre los personajes: en la primera: la violación, que es la forma más violenta y extrema de la unión carnal; en la segunda: la forma más cultural, el matrimonio. De la primera unión nacerá un niño, de la segunda, resultará una ficción.

5. A modo de síntesis

En el presente capítulo nos propusimos abordar los diversos modos en que son novelados en las *Novelas ejemplares* los aspectos vinculados con la idea de poesía como ciencia. A la luz de los planteos y las categorías problematizadas en *El licenciado vidriera*, pudimos observar que, al igual sucedía con la noción de poesía como doncella, la representación de las creaciones artísticas en relación con los saberes se encuentra atravesada por ambigüedades y fragmentariedad. Más que en el primer caso, quizás,

⁴⁷ No se nos escapa que los males de amor más idealizados también comportaban un deterioro físico para el enamorado, pero en ningún caso la degradación llegaba a extremos tan ignominiosos como los padecidos por un sifilítico.

donde encontrábamos un tratamiento fundamentalmente bipartito de los conceptos, hallamos aquí una diversificación de imágenes y una intensificación de la pluralidad de significados.

Es decir, encontramos que la idea de poesía como ciencia se plantea en el plano novelesco de un modo más fragmentario y contradictorio (con respecto al ámbito ideológico del que provienen los conceptos que la sustentan). En relación con esto último pudimos constatar que el tratamiento cervantino de la cuestión retoma la tradición humanista y la desintegra. No porque no respete los modelos textuales elegidos (en el caso de Vidriera, por ejemplo, vimos que se presentaban tópicos y formas literarias –como los apotegmas– muy afines al humanismo), sino porque el sentido del texto, vale decir, los hechos narrados, no siempre se manifiestan en consonancia con esos ideales.

Además de las típicas construcciones cervantinas del autor y del poeta, palmariamente distanciadas de los modelos laudatorios renacentistas (y que nosotros pudimos examinar a partir del uso del papagayo como representación degradada de los valores poéticos encarnados por el símbolo del cisne), comprobamos que al final de la colección la figura del soldado poeta se presenta en ruinas, a partir de las metáforas de la enfermedad y la infamia.

CAPÍTULO IV

HACIA UNA POÉTICA DEL FRAGMENTO EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

“...novelar no significa para Cervantes adjetivar, canonizar, decidir, juzgar sino crear un mundo, a imagen del que percibimos, que, a partir de su creación, es libre de su creador, un mundo fragmentario siempre, pero completo en cada fragmento; mundo que, como el nuestro, se va haciendo fuera de nosotros mientras nos hacemos en él y en el entrelace de cada uno de nosotros con los demás”

(Blanco Aguinaga, 1957: 341-342)

Como hemos estudiado en los anteriores capítulos, las ideas poéticas en las *Novelas ejemplares* aparecen noveladas de un modo que pone de relieve la tensión entre los fragmentos y la unidad. Las figuraciones de la poesía –tanto las que la asocian a las doncellas como las referidas a la ciencia– se encuentran atravesadas por el problema de la partición y los fragmentos.¹

Tuvimos oportunidad de exponer, asimismo, que la colección desde el comienzo plantea una forma de leer relacionada con la necesidad de unir elementos segmentados y dispersos para arribar a la construcción de un sentido. Desde la pepitoria del *Prólogo* hasta las uñas del león que permitían reponer para el licenciado Vidriera la fortaleza y ferocidad del mencionado animal, las *Ejemplares* permiten trazar un recorrido

Esta voluntad de construcción a partir de los fragmentos se plasma, también, en la presencia de ciertos motivos, como las ruinas, las reliquias, pero también en el gusto por los dobles, la proliferación de binomios y otros modos de representación afines al

¹ Como tuvimos oportunidad de mostrar, las doncellas, a partir de su asociación con la joya muestran su dualidad constitutiva, y la definición de poesía como ciencia es problematizada por medio del resquebrajamiento de los ideales que la sustentaban).

Barroco. Dedicaremos el presente capítulo a estudiar el funcionamiento de estos elementos en la colección cervantina.

1. Ruinas en las *Ejemplares*

“Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas.”

(Benjamin ,1963:171)

Las ruinas han sido y son una fuente de atractivo estético para los hombres de todos los tiempos. Testimonios del pasado, recuerdo de nuestra naturaleza percedera o símbolos del enfrentamiento desigual entre naturaleza y arte, los vestigios del pasado han sido leídos desde múltiples perspectivas a lo largo de la historia.

En el Siglo de Oro español, momento en el que los cruces entre tradición e innovación adquieren particular interés poético, el tópico de las ruinas funcionó como un punto de fuga cuya sola aparición activaba diversos sentidos que se habían ido cimentando a lo largo de los años y que los poetas usaban de acuerdo con sus necesidades artísticas.

Numerosos estudios críticos versan sobre el abordaje dado a este tema en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Wardropper, 1969; Vranich, 1980; Cabello Porras, 1981; López Bueno, 1986; Ferri Coll, 1995, entre otros). Todos ellos coinciden en señalar el soneto italiano “*Superbi colli, e voi sacre ruine*” de Castiglione como la fuente de la que surgirán las posteriores reelaboraciones en España. Asimismo, concuerdan los investigadores en fijar una trayectoria para el motivo en la poesía

aurisecular que va desde Garcilaso, pasando por Herrera, hasta los poetas barrocos, entre los que se destaca el abordaje que ha dado al tema Quevedo.²

Ferri Coll (1995) afirma que “El tema de las ruinas surge en la Roma antigua (...) ligado al tema de la falta de firmeza de la diosa Fortuna.” (23) La visión de las ciudades, otrora esplendorosas, despedazadas por la guerra era una clara imagen de la inconstancia de la diosa pagana. El pensamiento cristiano de la Edad Media no tardó en ver el *exemplum* moral que se podía extraer de esto. Las ruinas pasaron, entonces, a ser imagen de la precariedad de las obras del hombre, corruptas por el pecado, con el consiguiente desplazamiento de la mirada hacia la necesidad humana de guardarse para la vida eterna. Fueron los humanistas quienes, según Wardropper (1969: 296) cambiaron la óptica del tema, al interesarse por los restos antiguos en tanto resabios de un pasado esplendoroso. A partir de allí, el motivo pasará a la poesía española y será objeto de numerosas resignificaciones.³

En las *Novelas ejemplares*, el tema de las ruinas aparece explícitamente en dos piezas: *El amante liberal* y *El licenciado Vidriera*. El presente apartado estará destinado a estudiar el funcionamiento del mencionado motivo en estos textos, con el propósito de señalar la importancia que adquiere el tópico en la poética de la colección.

² Tal como lo afirma Begoña López Bueno: “Significativa evolución la sufrida por este motivo. El Renacimiento descubrió las ruinas con el orgullo humanista de ver en ellas un proceso histórico de fases cambiantes. Los poetas amorosos petrarquistas hicieron una trivial –cuando no extravagante– aplicación a su propio devenir sentimental. (...) Será la preocupación, y la angustia subsiguiente, por el “estar” del hombre en el mundo, tan intensamente percibida por los hombres barrocos, la que lo hará consustancial con su expresión poética. (...) Y ahí están las ruinas, ejemplos al mundo de las glorias que pasan. De ello extrapolan (...) la *lectio*: ejercitarse en el ejercicio de la *virtus* y resistir tan callada y dignamente como las propias piedras. Pero finalmente las ruinas serán solo expresión de sí mismas. Ya no es posible diferenciar significación textual y sentido adicional. Todo es lo mismo porque es símbolo.” (López Bueno, 1986: 70)

³ La primera apreciación significativa del tópico en España aparece en las *Anotaciones* de Herrera, quien, al referirse al soneto que Garcilaso dedicó a Boscán desde la Goleta (que comienza “Boscán, las armas y el furor de Marte”), menciona el poema “Excelso monte, do el romano estrago” de Gutierre de Cetina, en el que se recrea el ya nombrado “*Superbi colli...*” de Castiglione. Luego, el mismo Herrera en su poesía y muchos otros retomarán el tema.

1.1. La ruinas en *El amante*: espejo invertido y dimensión profética.

“Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por mano poderosa para hacello.”

Profecía de la bruja Camacha
(*El coloquio de los Perros*, 338)

La *Novela del amante liberal* –como ya anunciamos en la sección del capítulo II dedicada al estudio de Leonisa– se abre con una voz desgarrada que se lamenta ante los muros de Nicosia derribados por las tropas turcas y se identifica con ellos. Inmediatamente, el narrador nos descubre que el afligido parlamento pertenece a Ricardo, un cautivo cristiano arrastrado hasta allí por el “confuso laberinto” de sus males, como él mismo confesará posteriormente a su viejo amigo Mahamut (un cristiano devenido en morisco que lo reconoce y lo interpela con la intención de curar sus padecimientos). Desde su inicio, el texto ofrece ante la mirada suspensa del lector los fragmentos de un mundo desmoronado en cuya reconstrucción se embarcará el relato.

Asiduamente, la crítica cervantina ha considerado la introducción de las ruinas en *El amante Liberal* ora tan sólo como un recurso retórico para expresar la perturbación del protagonista (Casalduero, 1974: 94), ora como un apóstrofe que aporta los atributos del lugar del hecho y permite entablar una relación entre éstos y el mundo interior del personaje (López Griguera, 1994: 22). Sin embargo, es posible inscribir el lamento de Ricardo en la larga tradición de raigambre clásica a la que hemos hecho referencia. En efecto, Cervantes refunde y resignifica en su contexto novelesco la tópica de las ruinas.

En relación con esto, es importante destacar que, más allá de las innovaciones que introdujeron los diferentes poetas a la materia, ha sido posible para la crítica establecer ciertas claves significacionales a partir de las cuales se generan las reelaboraciones, a saber: en primer lugar, la oposición entre un pasado glorioso y la destrucción presente; en segundo lugar, la utilización del tópico con la función personal del consuelo; y, por último, la exposición del motivo a través de la *descriptio* de los *fragmenta* arquitectónicos y la explícita *consolatio* (López Bueno, 1986). Algunas de estas formas recurrentes que adopta el motivo las encontraremos traducidas en el parlamento inicial del *Amante liberal*, aunque –como intentaremos mostrar– el influjo del tópico no se reduzca meramente a su enunciación retórica. Cabe destacar que al decir “traducidas”, buscamos poner de relieve el uso libre que realiza Cervantes de los elementos asociados al tema; de manera que junto con cada detalle que nos permite acercarnos al motivo, encontramos también su transgresión, lo que provoca un juego de acercamientos y desvíos.

Vale la pena citar el hasta aquí tan mentado parlamento de Ricardo:

— ¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviéades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, ¡mal derribados torreones!, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio, ni la tengo ni la espero-. (*El amante liberal*, 109)

En primer lugar, encontramos un desplazamiento espacial de las ruinas. Ya no son los restos de las antiguas Roma, Cartago, Sagunto o Itálica los cantados: el centro se ha corrido hacia Chipre, invadida en 1570 por los turcos. Si, como los críticos han

señalado, la elección de las ruinas cantadas revestía ante todo una decisión política por parte del poeta – ya fuera que éste adoptara una mirada favorable a Roma, ya una posición de exaltación nacional en detrimento de fuerzas extranjeras–, la decisión cervantina de situar su lamento en Nicosia no debe pasar inadvertida.

Por un lado, porque este traslado nos remite implícitamente al desplazamiento fundante en España del motivo que nos ocupa. Nos referimos al desvío practicado por Garcilaso al correr el foco de la atención de Roma a Cartago.⁴ Esta alusión se hará más evidente –y cobrará mayor relevancia en el texto– cuando Ricardo relate la historia de los poetas que recitan versos de amor a una mora en presencia de Carlos V en ocasión, precisamente, de la toma de la Goleta. Por otra parte, no se puede soslayar que la invasión a Chipre fue el hecho que provocó la formación de la Liga Santa, destinada a enfrentar y vencer a los turcos en la batalla de Lepanto en 1571. Sobre los restos de Nicosia surgirá un nuevo centro de poder, que unirá España, la Santa Sede y otras comarcas. Pero en el texto de Cervantes, como veremos, esto se halla insinuado de un modo oblicuo.⁵

El segundo aspecto que podemos vincular con el motivo de las ruinas en el lamento de Ricardo –intrínsecamente vinculado a lo anterior– es la dimensión temporal. Siguiendo a López Bueno (1986: 64), la oposición entre un pasado exaltado y un presente arruinado constituía una de las “claves significacionales” características del

⁴ A propósito del soneto de Garcilaso, fundante de la tradición en la península, Bruce Wardropper afirma: “Garcilaso (1501-36), the soldier in the service of the Emperor, writes from the fortress of La Goleta in 1535, just before the triumphal entry of the imperial forces into nearby Tunis. Implicitly he compares Charles V with Scipio Africanus, penning his poem on the spot where Roman military might had deleted Carthage from the face of the earth: ‘solo el nombre dexaron de Cartago’.” (1969: 298) El soneto es, implícitamente, además de un poema amoroso, una reafirmación de Carlos V como nuevo Escipión: el traslado espacial hacia un nuevo objeto conlleva el traslado del centro de poder. En una etapa posterior, el motivo se aplicará a las ruinas nacionales de Sagunto. Tal como lo afirma López Bueno (1986), en estas composiciones, la ciudad destruida adoptará el valor de ejemplo ético de *fideltas*. Entre ellas, se destaca la poesía de Lupercio Leonardo de Argensola, “Muros, ya muros no sino trasunto”

⁵ Casaldueiro (1974) afirma: “Cervantes proyecta en la novela la emoción de los dos grandes momentos de su vida: Lepanto y Argel” (97). También Alicia Parodi destaca la presencia subrepticia de la gloriosa batalla en la novela que nos ocupa (Parodi, 2001 y Parodi, 2002)

tópico. Lo interesante es que en la novela, la mirada retrospectiva, con todos sus matices, es reemplazada por una mirada prospectiva. Al compararse con los muros, el amante se lamenta porque ve en ellos la posibilidad de que sean nuevamente levantados (mientras que él cree no tener recuperación posible para sí). Detrás de esta reflexión, podemos vislumbrar toda una tradición de ruinas contempladas que indican que las ciudades, pese a todo, pueden ser reconstruidas, mientras que el mal de Ricardo –la presunta muerte de su amada– era considerada por el personaje como irreversible.

Sobre la base de los componentes del tópico, se nos presenta una vuelta de tuerca en la dicotomía materia-espíritu: el espejo de los muros derrumbados, que otrora devolviera a los poetas el consuelo de que sus males fueran derribados al igual que esos edificios –o al menos les brindara a aquellos la templanza resignada ante lo inevitable– se ha convertido para Ricardo en mero recordatorio de la fragilidad humana, del absoluto desamparo del ser. No obstante, en el juego especular entablado entre Ricardo y las ruinas, la esperanza vislumbrada para éstas, se hará efectiva en el personaje (será él quien resulte finalmente levantado en la novela, mientras que la reconstrucción de Nicosia, no se hallará ficcionalizada en el texto).⁶

Si a artilugios cronológicos nos referimos, no es posible soslayar la densidad que la inclusión del cuento de los poetas brinda al texto en esta materia. Pedro Córdoba (1988: 43) ya indicó que esta *mise en abyme* brinda a la novela un efecto de profundidad temporal mediante la instalación de un paralelismo entre Chipre y la Goleta.⁷ Pero este

⁶ Evidentemente, no estamos aún frente a la actitud que se manifiesta en los poetas de más avanzado el siglo XVII, (Vid. López Bueno, 1986: 68 y ss.)

⁷ La importancia de la escena de los dos poetas que cantan a la mora, en tanto *mise en abyme* que espeja de un modo invertido la situación de Ricardo y Leonisa, ha sido estudiada por Parodi (2002: 77-89). Para algunos otros aspectos referidos al tema, puede consultarse el capítulo de Pedro Córdoba (1988) dedicado a las quintillas recitadas en el cuento. Es interesante, también, tener presente que el motivo de la presentación de una doncella ante los generales victoriosos (que es la escena reproducida por el cuento), estaba emparentando a la figura de Escipión. El legendario episodio en el que Escipión rechaza a una joven princesa nativa, ofrecida con motivo de su toma de Carthago Nova, había cuajado en un motivo literario y plástico en el Renacimiento: el de la clemencia de Escipión. Así, lo encontramos representado,

dispositivo temporal está enfocado desde el presente de los personajes hacia el pasado. Es decir que al sistema le falta una pieza: el futuro. Si pensamos en la historia narrada, el futuro aparece sólo al principio, como una potencialidad, en el apóstrofe a los muros, cuando Ricardo les vaticine la reconstrucción (profecía que por el mecanismo especular que se entabla en el texto, se cumplirá en el personaje y no en la ciudad). Sin embargo, los lectores, sabemos que la predicción ha sido cumplida, puesto que en el tiempo de la enunciación, la batalla de Lepanto (reconstrucción en el plano simbólico de las murallas de la cristiandad en el Mediterráneo), ya ha sucedido: el mismo autor construido en el prólogo de la colección se presenta como un sobreviviente de la “más memorable y alta ocasión que vieron los siglos pasados, ni esperan ver los venideros” (*Prólogo*, 51). Entonces, el triángulo se cierra: la Goleta-Chipre-Lepanto/pasado-presente-futuro. Aunque en el plano de la historia, esto no pase de ser una verdad dicha por señas al amantísimo lector.

Por último, resta que nos ocupemos de una variable del motivo a la que hemos estado aludiendo más o menos directamente a lo largo de la exposición. Se trata de la identificación del observador con el escenario contemplado. Ya hemos señalado el fenómeno por el cual Ricardo se convierte en un trasunto de las ruinas. Pero algunas cuestiones asociadas con el tema nos ayudarán a vislumbrar los alcances de esta simbiosis ficcional que, más que un reflejo es una refracción que impregna el sentido de toda la novela.

En primera instancia, las ruinas traen aparejada la génesis de un sentimiento de melancolía en el que contempla, surgido de la asociación de lo contemplado con el

por ejemplo, en el cuadro del pintor flamenco Karel van Mander, *La continencia de Escipión* (1600), en el que un colorido primer plano en el que se encuentran los personajes se recorta frente a un fondo en el que se mezclan naturaleza y ruinas. El episodio se interpretó como un triunfo de la virtud sobre el deseo, con lo cual, no es difícil vincularlo con el mensaje de la novela cervantina. Es decir que la triangulación entre el motivo de las ruinas de Cartago Nova, la Goleta y Nicosia, establece en el texto un denso sedimento de significados difícil de desentrañar a simple vista.

mundo interior del observador (Ferri Coll, 1995: 45). Esto es interesante, puesto que la melancolía aparece en la novela en dos momentos estratégicos: Ricardo aparece vinculado a aquella cuando está a punto de obtener su remedio –relato de sus peripecias mediante– al descubrir que Leonisa no ha muerto. Por su parte, Leonisa será retratada en la clásica pose melancólica⁸ justo antes de conseguir el suyo, contándole sus penurias a Ricardo- Mario tras descubrir que éste no estaba muerto, como se lo había hecho creer Mahamut. Es decir que, esta sombra mustia que envuelve a los personajes puede leerse como una proyección de las ruinas en ellos.

En segundo término, el tópico se vincula al tema contrarreformista de la *vanitas* humana, que precisamente está ficcionalizado en la historia de Ricardo, quien mediante la “contrición espiritual, de la conversión a la virtud y al absoluto” (Macrí, 1972: 506 –*apud* Ferri Coll, 1995: 43-), alcanza la libertad y la postrera fama.⁹ Recordemos que el final de la novela se enuncia del siguiente modo:

Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos, y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del *amante liberal*, y aun hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa ... –subrayado en el original– (*El amante liberal*, 159).

Por último –en correlato con lo anterior–, la reflexión sobre las ruinas se relaciona con la consideración de la fama como único conjuro para el paso del tiempo. De modo que, si al comienzo de la novela encontramos las ruinas del personaje, es comprensible que el ciclo se clausure con el lauro obtenido por él, ya que hemos asistido al proceso por el cual, alejándose de la vanidad del mundo, Ricardo ha alcanzado las antípodas de las ruinas: ha logrado vencer el tiempo a través de la fama.

⁸ Para la relación del retrato de Leonisa con la melancolía, *vid.* Lerner (1987) y Parodi (2002). Julia D’Onofrio (2013) dedica un artículo a este mismo tema en un libro coordinado por Alicia Parodi con mi colaboración.

⁹ En palabras de Casaldueiro (1974): “El amante liberal nos señala la trayectoria del destino de Ricardo, su punto de partida y el punto de llegada, el lamento del hombre cautivo y el discurso del hombre libre.”(94)

Fianlmente, quizás sea posible, también, vincular las ruinas con la célebre fidelidad de estos amantes, ya que uno de los emblemas de Alciato, bajo el mote “Que ninguno deve dexarse vencer del tormento [Nec quaestione quidem cedum]”, presenta una leona caminando entre las ruinas de Atenas, dispuestas frente a un amplio pasaje costero, como símbolo de “La lealtad heroica de los amantes”.¹⁰ Son varias las apreciaciones que surgen al relacionar el texto cervantino con el emblema aludido. En primer lugar, es llamativo que el nombre de nuestra virtuosa heroína, presentada ante las ruinas no ya en la costa de Atenas, sino de Nicosia, sea el de *Leonisa*. Por otra parte, es destacable que la firmeza ante las adversidades constituya, justamente, parte esencial de la novela. Vinculado con esto, no deja de ser relevante que en el emblema citado, la leona aparezca sin lengua en representación de Leena, quien prefirió cortarse la lengua antes que delatar a su amante Harmodio ante el tirano Hippias.¹¹ Esto nos parece interesante porque precisamente a partir de la aparición de Leonisa ante las ruinas de Nicosia, los amantes comenzarán a desandar el camino de sus males y el éxito obtenido en la empresa estará signado por la capacidad para callar y engañar que despliegan los enamorados y sus ayudantes. Por esto, es dable pensar que la emblemática mudéz de Leena se trasmuta en la novela en las estrategias de ocultamiento desarrolladas por los cautivos frente a los tiranos árabes. De este modo, se puede entender cómo la actitud mendaz adoptada por los amantes para conseguir su libertad, no contradice en lo más

¹⁰ El emblema al que hacemos referencia es el número 63 de la edición de *Los Emblemas DE ALCIATO Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigidos al Illustre S. Iuan Vázquez de Molina*, impresa por Guillermo Rovilio en Lion en 1549.

¹¹ El epígrafe en verso que acompaña el emblema en la edición citada, reza: “Esta leona en Atenas pintada\ (si no lo sabes) de Harmodio fue amiga,\ que porque fue de tal nombre llamada\ o porque fue razón que así se diga\ su fortaleza, estuvo así formada;\ y porque del tormento la fatiga\ no hizo descubrirla del secreto,\ sin lengua la hizo aquel pintor perfeto.” Por su parte, Diego López en su *Declaración de los Emblemas de Alciato* explica: “Supo el tirano que Harmodio tenía una amiga, llamada Leena, la cual supo la conjuración que contra él se hacía y mandola traer a su presencia, para que descubriese los demás mancebos, y ciudadanos conjurados contra él. Pero aunque la atormentaron con grandes tormentos no descubrió cosa alguna, antes, para que el tirano del todo perdiese la esperanza de conocer de ella lo que deseaba, mostrando grande ánimo, fortaleza, y paciencia, apretando la lengua con los dientes la cortó, y la echó en presencia del tirano. (...) Los atenienses por honrarla hicieron pintar una leona, y pusieronla en el alcázar de Atenas, como aquí dice Alciato, sin lengua, para que quede memoria desta hazaña...” (Diego López, 1615: 54) [Hemos modernizado la grafía al transcribir el fragmento del facsímil]

mínimo su virtuosismo (al contrario de lo que algunos críticos han interpretado).¹² Recordemos, también, que, significativamente, es Leonisa quien plantea a Ricardo la necesidad de actuar con disimulo para salir del laberinto de penurias en el que se encuentran: “Sólo sé decir que es menester usar en esto lo que de nuestra condición no se puede esperar, que es el fingimiento y engaño...” (*El amante liberal*, 145). La renuncia temporaria a algunos de sus valores es el sacrificio que deberán realizar como pago de su libertad. Finalmente, con las ruinas costeras como fondo común, al evocar la firmeza de Leena, los personajes cervantinos se convertirán ellos mismos en símbolos de fidelidad y valentía.

Hasta aquí, hemos intentado exponer algunos visos del modo en que las ruinas se inscriben en *El amante liberal*. Ahora quisiéramos proponer una lectura del resplandor que el tópico vierte sobre el sentido de la obra.

Como ya hemos venido señalando, la novela nos presenta, desde su comienzo, un universo en ruinas. Este cosmos desordenado está constituido, básicamente, por tres coordenadas que se ponen de manifiesto ya desde el parlamento que hemos analizado. Éstas son, a saber: la vertiente política, la religiosa y la poética.

La primera está dada por el contexto de la destrucción de Nicosia y el avance de los turcos. El motivo de la caída de una “edad dorada” del imperio cristiano, ya planteado por la lamentación de Ricardo, es retomado y completado por Mahamut:

—Bien tendrás que llorar — replicó el turco— si en esas contemplaciones entras; porque los que vieron habrá dos años a esta nombrada y rica isla de Chipre en su

¹² Rodríguez-Luis, por ejemplo, ha afirmado que este pragmatismo contrasta con la espiritualización del retrato inmediatamente anterior: “Pero Leonisa nos tiene reservada una sorpresa que la sitúa de golpe en el mundo real, mientras su amante continúa todavía en el de la novela sentimental, (...). Apenas repuesta del susto, Leonisa aconseja a Ricardo que satisfaga los deseos de la mujer del Cadí, ¡e incluso que finja amor por ella!” (Rodríguez-Luis, 1980: 17)

tranquilidad y sosiego, gozando de sus moradores en ella de todo aquello que la felicidad humana puede conceder a los hombres, y ahora los ve y contempla, o desterrados della o en ella cautivos y miserables, ¿cómo no podrá dejar de no dolerse de su calamidad y desventura? (*El amante liberal*, 110)

En este contexto, cobra significado la detallada descripción del gobierno turco que se introduce antes de que Ricardo relate sus males. Es un modo de manifestar los signos de esa decadencia a la que aludía Mahamut. Decadencia que es a la vez física (se traduce en el cautiverio y la esclavitud a la que se ven sometidos los habitantes de Chipre) y espiritual. Tal como lo expresa el cristiano renegado: “Todo va como digo, todo este imperio es violento, señal que prometía no ser duradero; pero a lo que yo creo, y así debe ser verdad, le tienen sobre sus hombros nuestros pecados...” (*El amante liberal*, 113) Es decir que esas ruinas ante las que Ricardo vertía su llanto no fueron provocadas por el paso devastador del tiempo: son producto de la corrupción humana. Vemos asomar, detrás del derrumbe, el *exemplum* moral al que nos referíamos en un comienzo.¹³

Como se puede observar, la coordenada política y la religiosa, se encuentran estrechamente vinculadas. No obstante ello, en la historia, la vertiente religiosa tiene su propio desarrollo, encarnado particularmente en el problema de los cristianos renegados (fundamentalmente, representados por Mahamut y Halima, la esposa del Cadí), quienes finalmente, transcurrido el relato, se reconvierten al cristianismo.

Las ruinas nos remiten, entonces, a un cosmos desordenado. En este contexto, es el relato de los personajes el que va a reconstruir el mundo. La historia se presenta en fragmentos, vestigios que el lector deberá ir uniendo. Como en un rompecabezas, los

¹³ Esta visión moral de las ruinas halla su correlato en la visión providencialista que explicaba el triunfo de las tropas cristianas de acuerdo con su participación en un plan divino. Baste recordar la última estrofa de la *Canción en alabanza de la divina magestad, por la vitoria del Señor Don Juan*, de Fernando de Herrera: Bendita, Señor, sea tu grandeza;/que después de los daños padecidos,/después de nuestras culpas y castigo,/rompiste al enemigo/de la antigua soberbia la dureza./Adórente, Señor, tus escogidos./Confiesse quanto cerca el ancho cielo/tu nombre, ¡o nuestro Dios, nuestro consuelo!./y la ceruiz rebelde, condenada,/padesca en brauas llamas abrasada. (Herrera, 1572 (1985): 264).

relatos de Ricardo y de Leonisa encastran uno con otro. Asimismo, ambos designan sus padecimientos con el mote de “confuso laberinto de mis males”. El laberinto, metáfora edilicia, es la manera en que el relato nos presentará la reconstrucción de la historia. Efectivamente, las sinuosas peripecias de los protagonistas están dispuestas ante nuestra mirada de un modo si no simétrico, al menos, paralelo, que evoca la estructura de un edificio laberíntico.¹⁴ Y, como tal, posee su centro: el cuento de los poetas, *mise en abyme* que tiene dentro un poema de naturaleza dual, al igual que el minotauro. Esta narración, inserta en el corazón del relato principal, en el momento en que Leonisa es presentada en la carpa ante el Cadí, encierra, como afirma Alicia Parodi (2002), la poética de la novela. Y en tanto poética articula, problematizándolas, las otras dos coordenadas que hemos mencionado: la coordenada religiosa y la política (ya que, tal como lo indicamos oportunamente, la escena del cuentecillo, que espeja la situación que la precede en la novela, está contextualizada en el episodio de la toma de la Goleta). A partir de allí, luego del relato de sus penurias que Leonisa ofrece a Ricardo –y a los lectores–, la historia se encamina hacia la libertad de los personajes (en todos los sentidos).

Como lo hemos desarrollado a lo largo del trabajo, los tres ejes se articulan en torno al tema de las ruinas. El recorrido del laberinto textual permitirá reconstruir el mundo desintegrado. En el plano religioso, existe una restauración del orden a partir de la re inserción de Mahamut y Halima en el mundo cristiano. En el plano poético, el círculo de las ruinas iniciales, se clausura con su contrario, la fama de Ricardo, que vencerá el paso del tiempo.

¹⁴ Consistente con la temática planteada por las ruinas en el comienzo, esta construcción nos evoca, a su vez, la figura de la soberbia representada en Ícaro, hijo del arquitecto de la monstruosa edificación cretense.

La coordenada política es la única que queda sin resolución dentro del texto. Sin embargo, con los vestigios que el discurso nos ofrece, es posible componer una interpretación. El símil entre los muros derribados y Ricardo, nos permite pensar, tal como lo hemos mencionado, que si en el inicio las ruinas eran signo de la miseria del protagonista, de su destrucción moral y física, el triunfo de éste sobre sus adversidades lo convierten en un signo de la recuperación de esos muros (y, simbólicamente, del poder político de la cristiandad). De modo que el reflejo se invierte y es el levantamiento de Ricardo lo que transforma sus palabras en una profecía de lo que ocurriría posteriormente en Lepanto, cuando la Liga Santa, surgida a partir de la caída de Nicosia, partiera del puerto de Mesina, tal como los protagonistas de la novela, y regresara, al igual que ellos, triunfante.

El camino que recorren los personajes, teñido todo él del motivo de las ruinas, funciona, por tanto, como profecía (cumplida, ya, en el plano de la enunciación, pero no en el del enunciado). El relato se convierte, entonces, en un caleidoscopio, en el que la victoria de las letras preanuncia, mediante un juego literario, la victoria de las armas.

Tan solo nos resta señalar que el binomio derribados/levantados, que atraviesa todos los sentidos que hemos ido desplegando, nos remite dentro de la colección a la profecía de la bruja, citada en el epígrafe de este apartado. De este modo, el tema de las ruinas se enlaza con la poética de la colección entera y se erige como uno de sus principios constructivos, excediendo la mera incidencia tópica, tal como intentaremos demostrar en el siguiente apartado.

1.2. Las ruinas en *El licenciado: fragmenta y poética de la lectura*.

“What the ruin is to the sense of sight, the echo is to the sense of hearing: a faint reflection of the past.”

Edgar Wind (1938: 259)

La concreción textual del tópico de las ruinas en el Siglo de Oro, tuvo su correlato en una ingente serie de representaciones plásticas que hicieron del motivo un elemento insoslayable de la cultura simbólica de la época. Dada la “elasticidad del tópico” (Ferri Coll, 1995:21), a partir del Renacimiento las ruinas comienzan a formar parte de muy diversos escenarios pictóricos. Así, varios autores que se ocuparon de estudiar el fenómeno de las ruinas como Benjamin (1963: 171) o, más recientemente, Fagiolo (2005) –entre muchos otros que podríamos citar–, han destacado que a partir del humanismo, las ruinas pasaron a incorporarse como fondo en las Natividades, representando, de este modo, el triunfo del cristianismo sobre el paganismo. También los orígenes del jeroglífico humanista están asociados con las ruinas y las antigüedades, ya que aparecen en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, “una de las obras literarias más tempranas que refleja este creciente gusto humanista por las ruinas y las antigüedades, y donde encontramos algunas de las primeras representaciones modernas de ‘jeroglíficos’” (García Arranz, 2002: 236). Estos someros ejemplos permiten dar cuenta, entonces, de la ductilidad del tópico y de su relevancia en las artes del Siglo de Oro.

Es importante aclarar que la concepción de las ruinas presente en el Renacimiento y el Barroco difiere de la apreciación romántica pintoresca. En efecto, la contemplación de los fragmentos antiguos como objeto estético *per se* está muy alejada de la visión renacentista del fenómeno. Los autores de esta época ofrecen una mirada

que podría denominarse “arqueológica” (Marchán Fiz, 1985: 9). Buscan en los vestigios de la antigua Roma un testimonio no ya únicamente del paso del tiempo, propio de la mirada medieval, sino de la grandeza que guardan y de la magnificencia que evocan. La ruina, entonces, se define por la negativa, como el reverso de una perfección perdida. Tal como lo expresa Marchán Fiz: “La vivencia de la ruina nos sitúa ineludiblemente entre los dos extremos de un arco temporal, entre los orígenes perdidos en la lejanía y el estado actual.”(1985: 7)

Precisamente, a la luz de este sentido fragmentario que hace de las ruinas un elemento ambivalente (signos a la vez de pérdida y restitución imaginaria de un orden de cosas extinguido), intentaremos dar una lectura del funcionamiento del motivo en el *Licenciado Vidriera*.

Como todos sabemos, antes de convertirse en el loco licenciado que se cree de vidrio, Tomás Rodaja tiene una vida como estudiante de Leyes en Salamanca, que interrumpe cuando se cruza en su camino el atractivo capitán Diego de Valdivia y decide unirse a sus tropas, rumbo a Flandes. En el camino, pasan por Italia, y es allí donde tiene lugar el encuentro con las ruinas de Roma.

La crítica se ha preguntado en reiteradas oportunidades por los motivos y el significado de este viaje a Italia, así como también por la función que reviste el episodio dentro de esta narración. Algunos lo han visto como el marco para la introducción de la parte central, la de los apotegmas, y han considerado toda la novela como una excusa cervantina para acercarse a la literatura apotegmática. Otros, han interpretado el pasaje encuadrándolo en la tradición de los viajes de conocimiento típicos de los humanistas. No obstante, ninguno se detuvo en la presencia de estas ruinas, sin duda, por considerarlas un elemento tópico, carente de valor específico.

Sin embargo, en el diálogo permanente que entablan las *Ejemplares* con la tradición, en el constante movimiento de acercamiento y fuga que caracteriza su poética, consideramos que la introducción de las ruinas no es en modo alguno inocua ni carente de sentido. Antes bien, su estudio puede aportar a las visiones ya propuestas, un nuevo elemento que señale no sólo hacia la construcción de sentido de la novela en cuestión, sino hacia el tramado de la colección entera.

Volviendo a nuestro personaje, habiéndose éste desviado, nuevamente, de su camino original (recordemos que decide recorrer Italia por su cuenta y reencontrarse con las tropas de Valdivia en Piamonte), tras pasar por la pequeña ciudad de Luca y por Florencia, Tomás llega a Roma. En el capítulo precedente, citamos de un modo parcial la visión de las ruinas. Creemos importante reponer aquí la descripción completa del encuentro de Tomás con la ciudad eterna:

...y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó de la Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso santo río, que siempre llena sus márgenes de agua y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras, y por sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de otras ciudades del mundo... (*El licenciado Vidriera*, 272)

Encontramos, entonces, una visión de la Roma antigua y la Roma papal combinadas: las reliquias se mezclan con vestigios culturales y con obras de gobierno como los grandes caminos. Esta perspectiva es deudora en gran medida del enfoque humanista. La ausencia de la palabra “ruinas” (que sí se mencionaba en *El amante liberal*) y su alusión mediante la descripción de los *vestigia* pueden interpretarse como parte de esa nueva perspectiva renacentista sobre el tema, tal como lo explica Ferri Coll:

Por un lado, Roma se había convertido en una ciudad visitada por gentes que buscan descubrir ya la Roma papal, ya la Roma antigua, y que en cualquier caso quedan iluminadas por las ruinas. Por el otro, el humanismo reconoce en las ruinas el esplendor del pasado. (...) La aportación del Renacimiento al tema clásico es precisamente su ruptura con el pensamiento medieval, que sólo ve en las ruinas las piedras y no la huella de los hombres que alguna vez las pisaron... (1995: 23-24)¹⁵

Precisamente en el Renacimiento –y luego, con modificaciones, en el Barroco– se asiste a lo que Prieto de Paula (1995) ha caracterizado como la figura de un nuevo romero, “cruce del antiguo peregrino medieval y del viajero moderno”.¹⁶

De este modo, Roma es vista como una ciudad palimpsesto (Forero Mendoza, 2005), en la que al presente degradado se yuxtapone un pasado glorioso. Los *fragmenta*, entonces, son leídos como una evocación de lo ausente, como el reverso de la perfección perdida. En este sentido, la ruina es, como lo afirma Marchán Fiz (1985), una categoría anticlásica, ya que la *episteme* clásica sólo puede percibir lo fragmentario como transgresión al ideal estético de la totalidad. Por ello, siguiendo al mismo autor, “las ruinas configuran vetas a través de las cuales se filtra la propia disolución del clasicismo” (Marchán Fiz, 1985: 6).

¹⁵ Un poema de Petrarca podría tomarse, según el mismo Ferri Coll, como precursor de esta mirada. Lo citamos por las similitudes que manifiesta con lo dicho por el licenciado: “Entiende el poeta toscano que debe existir una continuidad lógica entre la ciudad imperial y la urbe de los Papas. Mediante la alegoría expresa la idea de una Roma *aeterna*. En el *Carmen metricum* de 1342, Petrarca insite a Clemente VI en el aspecto de la ciudad antigua: ‘Quot sunt mihi templa, quot arces, / vulnera sunt totidem, Crebis confusa ruinis/ moenia, reliquas immensae protinus Urbis/ ostentant, lacrimasque movent spectantibus’ (II, 15, 234-237). “(Ferri Coll, 1995: 24)

¹⁶ El mismo Prieto de Paula explica detalladamente los alcances de dicha categoría: “...la consideración de las ruinas como «vestigios» se asienta en la creencia en una suerte de tierra de promisión que, de la Antigüedad al Renacimiento, había surcado la Edad Media con distintos nombres o entidades concretas: los Santos Lugares para el cruzado, Santiago para el peregrino jacobeo, Roma para el romero... La convergencia en cualquiera de esos lugares de las aspiraciones colectivas se corresponde con la convergencia que también se produce entre paganismo y cristianismo, que encontrará, ahora específicamente en la Roma del Humanismo, la entidad simbólica en que la melancolía de los humanistas se hace compatible con la propensión religiosa de los peregrinos cristianos. Roma, *caput mundi* o ciudad *aeterna* de la cristiandad, es también la ciudad *perennis* que ha atravesado los siglos oscuros con el testigo de la Antigüedad clásica hasta depositarlo en manos de los humanistas encargados de renovar ese espíritu.”(1995)

Esto es particularmente interesante en el caso de la novela que nos ocupa, puesto que la crítica ha señalado insistentemente su carácter fragmentario, adjudicándolo generalmente a la impericia del autor. Sin embargo, podríamos pensar que esta fragmentariedad que presenta la obra (más allá de los elementos que aglutinan las tres etapas en que tradicionalmente fue dividida: años de estudiantado y viaje a Italia como Tomás Rodaja; locura, como Licenciado Vidriera; y recuperación de la cordura y muerte en Flandes, como Tomás Rueda) es parte de una opción estética que la introducción de las ruinas no haría más que reproducir en miniatura. Las ruinas, entonces, funcionarían no sólo a nivel temático, sino como principio estético rector de la novela, que nos presenta un relato visiblemente fragmentario.

Esto se halla reforzado por la presencia en el pasaje de una reflexión sobre los modos de leer, al introducir la referencia a las uñas del león como signo de su grandeza. Poética indiciaria, entonces, es la que cifra la visión de las ruinas en el *Licenciado*. Poética que, como todo intento de representación de lo ausente, implica un juego de manifestaciones y escamoteos.¹⁷

Y en esa dialéctica entre mostrar y ocultar, planteada ya desde el *Prólogo* de las *Novelas ejemplares*, el texto que analizamos nos ofrece una singular visión de Roma; puesto que, significativamente, mientras que en otras ciudades italianas el narrador se detiene a describir a sus habitantes, sus mujeres y sus costumbres del momento, cuando llega a Roma no da cuenta de su corrupción contemporánea (que, por cierto, era también un tópico habitual en la literatura picaresca, con cuyos presupuestos la narración del *Licenciado* colinda desde el principio), sino que se enfoca en los

¹⁷En un reciente artículo, Julia D'Onofrio (2011) estudia esta estética de lo "inacabado" desplegada en el *Prólogo* de las *Ejemplares*, a partir del juego de ocultamientos y revelaciones a que da lugar la ausencia del retrato del autor.

vestigios de un pasado glorioso a través de los que se nos permite adivinar, por la negativa, la degradación presente silenciada.

Además de las observaciones que se pueden extraer del carácter fragmentario de los antiguos monumentos conservados, existen otros elementos asociados al tópico de las ruinas cuya indagación, creemos, nos permitiría echar luz sobre otros aspectos de la novela. Para explicarlos, debemos mencionar primero que esta visión humanística petrarquesca de las ruinas, apreciadas, como ya hemos dicho, en tanto testimonios de una grandeza pasada (en vez de ser consideradas como una mera concreción del tópico del *memento mori*), fue ingresada a España por Garcilaso, pero fundamentalmente cristalizó en la poesía de Herrera. Fue éste, precisamente, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, el primero en señalar la filiación del soneto de Garcilaso a Boscán desde la Goleta con el soneto de Castiglione “Superbi colli, e voi sacre ruine”, iniciador de esta corriente en la literatura italiana. Curiosamente, fiel a su dinámica de decir ocultando, la novela del *Licenciado*, indica explícitamente que Tomás Rueda, al momento de embarcarse hacia Italia, lo hace con un libro de *Las Horas* y un Garcilaso “sin comentario” (extraña aclaración que podría interpretarse en esta línea de negaciones al nivel literal de aquello que se afirma subrepticamente).

Así es, de hecho, como varias ideas desarrolladas por Herrera en torno al tópico de las ruinas (fundamentalmente en su poesía), pueden servir para pensar la funcionalidad de este tópico en la novela cervantina. Entre ellas podemos mencionar el problema de la *virtus* del poeta que canta a las hazañas, convirtiendo en inmortal su poesía y su propio ser; y, también, asociado con lo anterior, el tema del carácter perecedero de los monumentos arquitectónicos frente a la naturaleza imperecedera de la poesía, como parte de los *monumenta ingenii*.

Abordaremos brevemente la proyección en el texto de estos dos temas, vinculados a las ruinas. Sobre el tópico de la *virtus* unida a la trascendencia que busca alcanzar el poeta a través de su poesía, nos dice Ferri Coll:

Así, pues, la inmortalización de la poesía, la materia de la misma y el reflejo de la virtud que debe observar ésta se entrelazan, de suerte que el resultado es una poesía cuyo sentido aparece, en puridad, opuesto al de la ruinas por cuanto éstas invitan a reflexionar sobre el paso del tiempo y aquélla pretende conjurarlo. (1995: 47)

La importancia de la búsqueda de trascendencia en la novela se plantea desde un comienzo, cuando Tomás se niega a decir el nombre de sus padres y de su patria hasta tanto no obtenga la fama necesaria para honrarlos (como citamos en el capítulo anterior).

Los postulados de Tomás parecen ser refrendados por su visión de las ruinas, que podrían activar en el lector el imaginario de los *monumenta ingenii* (asociados en la época, como vimos, al tópico). Es decir, la visión de los edificios derrumbados de la antigua Roma, podría reforzar la idea de que la única gloria imperecedera es la que se obtiene mediante el cultivo de las letras. Sin embargo, en el juego de desvíos que practica Cervantes en su novela, estas expectativas se verán irónicamente frustradas, por el hecho de que el muchacho no adquiriera finalmente la fama por medio de las letras, si no de las armas.¹⁸

Otro factor que nos parece relevante es la relación que se puede establecer entre la poética indiciaria asociada a las ruinas y los apotegmas que dice Tomás, ya convertido en Licenciado Vidriera. Las ruinas, dijimos, funcionan como un espejo en el que se puede ver no sólo la latencia de un pasado magnífico, ya perdido, sino también la

¹⁸ No debemos olvidar que el personaje cobra, también, postrera fama por su locura (hecho que queda patente en el título de la obra) y no sólo por su accionar bélico, como lo señala el final del texto; pero también aquélla se relaciona con un uso “desviado” de las Letras, por lo cual, la idea conseguir la inmortalidad a través de las obras del ingenio queda doblemente burlada.

fragilidad de la vida presente. Si las ruinas son, como afirma Forero-Mendoza (2005), “emblemas de una pintura que pretende volver a dar sentido a los modelos heredados de los antiguos” y “Roma es una ciudad palimpsesto en la que afloran, en escasas ocasiones, pequeños fragmentos de un discurso muy antiguo”, los apotegmas y citas de autores antiguos enunciados por Vidriera también pueden ser leídos como fragmentos de un discurso que le devuelven a la sociedad una imagen de sí: una imagen cruda y absurda que se cifra en un discurso desarticulado. Si las ruinas mentaban, por la negativa, aquella integridad clásica que la existencia renacentista ya no poseía, no parece tan descabellada la elección del licenciado de interpelar a sus contemporáneos mediante esas ruinas discursivas. Por ello, tal vez, cuando el Licenciado recupera la razón ya nadie quiere oír sus sentencias: la presencia de un discurso coherente parece desentonar en un mundo, al decir de Güntert (1993), desintegrado.

Los apotegmas del Licenciado pueden interpretarse como las ruinas de un discurso que daba sentido al mundo, pero que se ha derrumbado. El discurso de Vidriera constituiría, entonces, la pretendida evocación de una unidad ya inexistente que se ha transformado en espectáculo, en mero juego de ingenio. Así, esta especie de enigma ambulante que es el licenciado se convierte en cifra de una sociedad que ha convertido el saber humanista en un entretenimiento.

Por ello, quizás, la única posibilidad de gloria postrera ya no se encuentra en la *virtus* literaria, sino en el desmembramiento del propio cuerpo en la batalla, donde el *memento mori* deja de ser tan solo una evocación intelectual y se convierte en la más cruda de las realidades. Las ruinas, por lo tanto, funcionan en la novela no sólo como figura de una antigüedad perdida, sino también como un dispositivo textual que, mediante evocaciones y velamientos, intenta dar cuenta de las esquirlas de un orden del mundo absolutamente derrumbado.

Para finalizar, podemos afirmar que el desarrollo obtenido por el tema de las ruinas en los siglos XVI y XVII fue muy prolífico en todas las artes (tanto en la literatura como en las artes plásticas). Esto determinó que el tópico adquiriera una densidad semántica que lo hace particularmente atractivo a la hora de determinar su funcionalidad dentro de cualquier texto que se apropie de él. En palabras de Prieto de Paula (1995),

Las ruinas nacen como una lección fácilmente identificable, y van enriqueciendo su contextura semántica por evolución de las épocas culturales y por su adaptación a la sensibilidad de los artistas que las tratan como tema, pero sin alejarse tanto de su centro simbólico como para que se rompa la compacidad del *topos*.¹⁹

Son estos sentidos solidarios, constituyentes del tópico, los que hemos tratado de identificar en el uso cervantino del motivo. Para ello, hemos querido estudiar particularmente dos de las *Novelas ejemplares* en las que el tema de las ruinas se presenta de un modo explícito. Los significados que se activan en cada una de las incursiones del tópico son diversos, pero hemos podido observar que en ambos textos, su utilización se ve atravesada por las tres coordenadas que, desde los romances presentes en *La gitanilla*, estructuran la colección; a saber: la coordenada religiosa, la política y la poética.²⁰ Hemos observado que éstas se entrelazan de distintos modos en ambas novelas para generar diversos efectos de sentido que intentamos desentrañar, aunque no hayamos agotado, seguramente, todas las posibilidades abiertas por el texto.

¹⁹ Ferri Coll resume sucintamente la trayectoria del tópico en la literatura aurisecular: “Varias líneas de investigación en torno al tema apuntan, (...) una evolución del motivo que comienza en la Antigüedad romana ligada al Destino y a la diosa Fortuna, se contamina de tintes moralizantes en la Edad Media, halla gran esplendor al lado del humanismo renacentista en la exaltación de las glorias del pasado y cristaliza definitivamente en el siglo XVII. (...) En este recorrido el tópico se asocia a las más variadas reflexiones morales, éticas y estéticas.”(1995: 21)

²⁰ La importancia estructural que tienen para la colección los romances cantados por Preciosa fue desarrollada en el capítulo I de la presente tesis.

Igualmente, consideramos que el resplandor de las ruinas y su funcionalidad se expanden a toda la colección, por cuanto las problemáticas planteadas para las novelas estudiadas, se hacen presentes también en otras. De este modo, la dimensión indiciaria asociada con el tema se encuentra también en aquellas novelas en cuya construcción de sentido los elementos fragmentarios juegan un rol fundamental (sólo para mencionar algunas: *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* o la misma *Gitanilla*, en las que los *fragmenta* representan mucho más que los simples elementos de la anagnórisis tradicional).²¹

También otros aspectos ligados a las ruinas se proyectan en el entramado de la colección. Si tomamos en cuenta la identificación entre Ricardo y las ruinas, planteada en el parlamento inicial del *Amante*, y aceptamos que ésta propiciaba un acercamiento entre la voz de este personaje y la de los poetas que cantaban a las ciudades derrumbadas (con todas las implicancias ya señaladas), es posible trazar un itinerario entre este reflejo en las ruinas y las imágenes autorales que aparecen en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los Perros*. En ellas, ya no se nos muestra la imagen refractaria de las ruinas en el poeta, sino que es el autor mismo el que está en ruinas.²²

Por otra parte, la búsqueda de reconstruir una totalidad perdida, es una idea que marca la trayectoria de la colección desde el *Prólogo* hasta el final. Ya casi en las últimas líneas del *Coloquio* —que citáramos oportunamente en la introducción de esta tesis—, Cipión arguye ante la decadencia vigente que “La virtud y el buen entendimiento

²¹ Sólo a modo de ejemplo, pensemos en la función primordial que adquiere el crucifijo, elemento aparentemente secundario, que retira Leocadia de la habitación de Rodolfo (en *La fuerza de la sangre*) y que será luego utilizado en la construcción de la reparación final. O, recordemos el pergamino que oficia de “señal verdadera” en el reconocimiento del origen de Constancia, en *La ilustre fregona*. En el próximo apartado, esperamos profundizar estos aspectos ligados a la poética de los *fragmenta* y ocuparnos de la proyección de las ruinas en estas otras novelas, ya que consideramos que son un elemento constitutivo de sus poéticas.

²² Nos referimos a las figuras autorales que aparecen en todos los niveles: desde Campuzano, autor (o “transcriptor”) del *Coloquio*, pasando por la bruja, que emite la profecía que brinda, de muchas maneras, sentido al relato en el que está inserta, para llegar al poeta de comedias, amo de Berganza, y, finalmente, al poeta loco del hospicio, situación y sitio ruinosos, si los hay.

siempre es una y siempre es uno...” (*Coloquio*, 359), más allá de las apariencias fragmentarias y absurdas. Es esa misma sabiduría que la colección, según nos invita a reflexionar el *Prólogo*, nos entrega fraccionada en estos doce vestigios de un todo escondido. En última instancia, es eso lo que el autor del *Prólogo* nos advierte, cuando nos desafía a buscar “el sabroso y honesto fruto” que podremos sacar “así de todas juntas, como de cada una de por sí” (*Prólogo*, 52).

Podemos concluir, entonces, que esta intersección de coordenadas, esta cornucopia semántica (dentro y fuera de las novelas), constitutiva del tópico de las ruinas, lo convierten en un elemento privilegiado para estudiar las *Ejemplares*, por cuanto en él se entretrejen gran parte de los componentes que traman la poética de la colección.

2. Despojos, señales, vestigios: componentes de una poética indicial

“Tal vez la idea misma de narración (diferente del encantamiento, del conjuro o de la invocación) nació por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia de descifrar las huellas.”

(Ginzburg, 2013: 183)

En las *Novelas ejemplares*, abundan las escenas en las que los personajes y los lectores se enfrentan con la necesidad de interpretar signos para revelar verdades ocultas. Hemos visto en los anteriores capítulos cómo tanto las doncellas como los saberes se construyen a partir de elementos diversos que los conforman –sin renunciar a las contradicciones que entrañan sus uniones.

Desde el comienzo, la colección pone en juego el mecanismo indiciario en la resolución de los diferentes casos propuestos en cada novela. *La gitanilla*, como primera

en plantear todos los aspectos que luego son retomados, presenta su escena de anagnórisis fundada en recursos folclóricos. Una particularidad de su cuerpo, un lunar, y las prendas guardadas por la vieja gitana dan fe de la identidad de Preciosa-Costanza/Constanza (que es el nombre que llevaba escrito en el papel que presentó la vieja, aunque luego el narrador la designe del primer modo). Así es descrito el reconocimiento de Costanza de Acevedo y Meneses (Preciosa) por parte de su madre, Guiomar:

Arremetió a ella, y, sin decirle nada, con gran priesa le desabrochó el pecho y miró si tenía debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que había nacido, y hallóle ya grande, que con el tiempo se había dilatado. Luego, con la misma celeridad, la descalzó, y descubrió un pie de nieve y de marfil, hecho a torno, y vio en él lo que buscaba, que era que los dos dedos últimos del pie derecho se trababan el uno con el otro por medio con un poquito de carne, la cual, cuando niña, nunca se la habían querido cortar por no darle pesadumbre. El pecho, los dedos, los brincos, el día señalado del hurto, la confesión de la gitana y el sobresalto y alegría que habían recibido sus padres cuando la vieron, con toda verdad confirmaron en el alma de la corregidora ser Preciosa su hija. (*La gitanilla*, 101)

Para que se produzca la anagnórisis, intervienen tanto elementos naturales como culturales. En *La española inglesa*, por su parte, asistimos a una escena muy similar, pero con ingredientes distintos (recordemos que Ricaredo monta una puesta en escena para propiciar el encuentro –vid. D’ Onofrio, 2013b).

Observamos que los mecanismos se van sofisticando cada vez más a lo largo de la colección. De las simples marcas físicas, pasamos a objetos artificiales que no sólo denotan la identidad de sus portadores sino que son testimonios que respaldan sus historias.²³

²³No siempre estos mecanismos de validación son efectivos. Por ejemplo, en *Las dos doncellas*, la cédula con la promesa por escrito de Marco Antonio que Leocadia pierde a manos de los bandoleros, poco le hubiera servido, puesto que llegado el momento, el joven reconoce la promesa hecha, pero se niega a cumplirla. Otro ejemplo paradigmático de estas falsas señales lo encontramos en el sombrero del duque de Ferrara en *La señora Cornelia*. Juan de Gamboa recibe el sombrero a cambio del auxilio que le brinda

En varias novelas, observamos que objetos con una función primordial son resignificados y transformados en indicios de diversa índole. Así, por ejemplo, en *La fuerza de la sangre*, el crucifijo que Leocadia toma del escritorio en la habitación de Rodolfo, su violador, le servirá no para rezar ni para venderlo, sino como señal que facilitará su desagravio. El texto lo indica claramente:

...topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. Vio que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. Contó las sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y, aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. (...) Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia le dio a entender que el dueño della debía de ser hombre principal y rico, y no comoquiera, sino aventajadamente. En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo. (*La fuerza de la sangre*, 309)

Además de exponer el proceso mediante el cual Leocadia va decodificando todo lo que ve –y va extrayendo conclusiones a partir de, precisamente, los indicios que consigue recolectar–, el texto explicita claramente el cambio de función del crucifijo. A partir de ese momento y hasta la revelación final, éste se cubrirá de opacidad para los lectores, que ignoramos –aunque podamos sospechar– cuál es ese discreto designio que transforma secretamente aquel objeto en otra cosa. De algún modo, este pasaje parece estar novelando el proceso literario en sí mismo.

a Alfonso de Este, duque de Ferrara –sin saber aquél a quién estaba ayudando. Cornelia, al ver el sombrero, confunde a Juan con el duque. En este caso, entonces, la señal es el origen de un equívoco. Posteriormente, la riqueza del cintillo, servirá para que Alfonso reconozca que ese hombre que se encuentra en el camino real no es otro que el que lo había socorrido en aquella pelea. O sea que un mismo signo puede ser fuente de equívoco o de revelación. De una u otra manera, *La señora Cornelia* ficcionaliza los diferentes modos posibles de interpretar las señales. Finalmente, podemos mencionar el abierto engaño de las joyas falsas exhibidas por Campuzano, que en vez de ser signos de su riqueza, terminan siendo señales de su decadencia. Si el oro era señal de virtud, riqueza y hermosura en las novelas del comienzo, en las novelas del final adopta el cariz meramente material, hasta transformarse en *El casamiento engañoso* directamente en un medio de engaño (el oro se convierte en oropel).

Pero esta no es la única oportunidad en que se novelan los mecanismos de reconstrucción del sentido propios de la ficción. El caso más paradigmático de esta poética indiciaria lo hallamos en *La ilustre fregona*. Allí, la verdad sobre el origen de Costanza es revelada mediante la unión de los eslabones de una cadena y las dos partes de un pergamino que juntas forman la frase “Esta es la señal verdadera”.

Como ya indicó Julia D’Onofrio (en prensa), este objeto bipartito representa la idea misma del símbolo, que etimológicamente significaba, precisamente, la unión de dos partes para propiciar el reconocimiento. En consonancia con esto, Raimon Arola (2008: 47) señala que el sentido original del símbolo se expresa en tres movimientos: la realidad primera, única y completa, la ruptura de dicha unidad y la reunión de las partes que determina el retorno a la unidad. En las *Novelas ejemplares* encontramos ficcionalizados estos tres pasos. La unidad de la colección aparece anunciada, pero sólo puede vislumbrarse a través de los fragmentos que la componen. Nunca accedemos a ella de un modo absoluto y certero.

Decíamos que estos mecanismos cada vez se acentúan más en la colección. De hecho, en *La señora Cornelia* asistimos –como ya adelantamos– a una historia que parece estar construida para señalar permanentemente hacia los diferentes signos y modos de interpretarlos.

La serie de equívocos que informan la trama –que se funda, prácticamente, en estos desconciertos– y el modo en que son destacados llaman la atención sobre estos mecanismos que venimos marcando. La historia parece una excusa para ficcionalizar los diversos modos en que señales de diferentes procedencias son decodificadas.

Este procedimiento comienza por el cintillo del sombrero del duque (cuyo funcionamiento ya comentamos), sigue por la anagnórisis del neonato por parte de su madre a partir de sus ropas (lo cual contradice la idea de que exista un vínculo “natural”

entre madre e hijo, ya que Cornelia no reconoce al bebé hasta que no se lo presentan envuelto con las ricas ropas con que ella lo había entregado), y llega hasta el uso que se pretende brindar a la preciosa cruz de diamantes y el agnus que Cornelia ofrece a sus benefactores españoles, Juan y Antonio.²⁴

Apreciamos en esta novela –y en todo el final de la serie– un ostensible incremento del artificio, las trazas, los equívocos y las realidades fabricadas. Aquí se ponen en primer plano los mecanismos de construcción ficcional, fundados, como vimos, en la dispersión de indicios y señales que deben ser decodificados.

La señora Cornelia es una exposición de múltiples dualidades (que, digno es de ser notado, van creciendo a medida que avanza la colección). Incluso el relato se parte en dos mediante el uso de la técnica del entrelazamiento (propia de los libros de caballerías). Vamos conociendo la historia por partes, por lo que cuentan los diferentes personajes y debemos confiar en sus perspectivas para rearmar los sucesos.

Cornelia es bastante desenvuelta y aventurera. Su hijo no es fruto de su honra mancillada por una violación, sino que ha accedido voluntariamente (como Teodosia) a vincularse con Adolfo. Sus preocupaciones son demasiado humanas, como humana es la perspectiva adoptada para construir el punto de vista.

De hecho, el narrador no demuestra saber mucho más que los lectores. Por ello, no hay en esta novela una instancia de enunciación superadora en la que esté depositada algún tipo de verdad a la que pudiéramos acceder. Los lectores debemos rastrear las huellas, reunir los pedazos y reconstruir un sentido que la obra misma denuncia como provisorio.

²⁴ Recordemos que aquellos, aunque rechazan en principio los obsequios de Cornelia, pretenden luego mentarlos ante el duque como señas de que conocían a la verdadera Cornelia, después de la decepción provocada por la confusión con la pícara Cornelia.

3. *El casamiento engañoso* y el triunfo de la ficción

“Llorando guerras o cantando amores,
la vida como en sueño se les pasa,
o como suele el tiempo a jugadores.”

Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Capítulo I

El casamiento engañoso, como todos sabemos, es el comienzo del fin de las *Novelas ejemplares*. Unida estructuralmente al *Coloquio de los perros* –el último relato de la colección–, la historia del *Casamiento* ha sido usualmente interpretada en función de aquél. Así, gran parte de la crítica ha destinado sus esfuerzos a desentrañar la naturaleza de la relación entre ambas novelas. Entre las cuestiones que los estudiosos se han preocupado por responder, se cuentan los interrogantes sobre si son dos novelas o una, cuál es el estatuto del *Coloquio*, cuáles son las líneas argumentales y temáticas que posibilitan vincularlas.²⁵

Sin desestimar ninguna de estas aproximaciones que han iluminado desde diferentes perspectivas el final de la colección, nos permitimos señalar que coincidimos con Edwin Williamson (1990a) cuando pone el énfasis en la incertidumbre desestabilizadora que representa esta baciyélmica estructura que conforman el *Casamiento* y el *Coloquio*. Dos realidades unidas para formar una tercera realidad, inseparable pero a la vez irreductible a ninguno de sus términos. Por ello, retomando las reflexiones de Harry Sieber (1995) sobre la posibilidad de que el título de la primera

²⁵ Con respecto a los vínculos entre ambas novelas, la crítica ha ensayado diversas explicaciones. Pabst (1972: 220) no duda en considerar que *El casamiento engañoso* es el marco narrativo del *Coloquio de los perros*. Pocos años después, Ruth El Saffar (1976) dedica todo el último segmento de su estudio del *Casamiento* y el *Coloquio* a esta cuestión. Allí, propone varias maneras de leer el vínculo existente entre ambas novelas. Harry Sieber (1995) por su parte, también sostiene que estas dos piezas finales se hallan intrínsecamente unidas y remiten, a su vez, a todo el resto de la colección. Para él, “la primera novela es marco de la segunda y la segunda, el marco de la colección total.” (Sieber, 1995, II: 31). Entre las aproximaciones más recientes a esta cuestión nos permitimos destacar la de Alicia Parodi (2002) quien, especialmente en la introducción de su obra y luego en el capítulo destinado al examen del *Casamiento*, interpreta minuciosamente la proliferación de planos que comporta el ensamble de las dos últimas *Novelas ejemplares*.

lleve enunciado el tema que las une (esto es: la polaridad engaño/desengaño), es viable imaginar que el primer término del sintagma (“casamiento”) no aluda sólo al plano de la diégesis, sino también, al vínculo que se entabla entre estas dos ficciones ensambladas.

Con respecto a esto último, parece llamativo que, si bien la mayoría de las novelas relatan historias que culminan en enlaces maritales, sólo ésta (que relata un matrimonio fallido) lleve enunciada la unión en el título.²⁶ En última instancia, es dable pensar que estamos ante la concreción final del principio estético que el mismo autor enuncia en el *Prólogo* de la colección, donde nos advierte que el lector de estas historias podrá sacar el fruto “así de todas juntas, como de cada una de por sí.” (*Prólogo*, 19).²⁷ El casamiento entre lo uno y lo diverso es lo que parecen estar ficcionalizando estos dos relatos unidos de manera tan particular.

Planteadas estas cuestiones generales, consideramos que la novela del *Casamiento engañoso* tiene su peso propio dentro de la colección, cumple su propia función, no sólo en relación con el *Coloquio*, sino también con el resto de las novelas. Harry Sieber ya ha señalado oportunamente que “estas dos últimas novelas no solo dan fin a las *Novelas ejemplares* como colección sino también funcionan como una coda temática de toda la obra.” (1995: 31) En este sentido, el *Casamiento* oficia de gozne entre el *Coloquio* y el resto de la colección. Es decir que es una ficción de dos caras que mira hacia adelante y hacia atrás. El propósito de este apartado es ofrecer algunas observaciones sobre este funcionamiento.

El cierre de la colección, como ya dijimos, retoma varias líneas de las novelas anteriores, pero las va desmontando una a una. A continuación, intentaremos demostrarlo con algunos ejemplos.

²⁶ Todas las demás novelas llevan títulos que alternan entre la mención de las protagonistas femeninas y los personajes masculinos, excepto por dos novelas que llevan enunciada la dualidad (pero no la mezcla): *Rinconete y Cortadillo* y *Las dos doncellas*.

²⁷ Principio que ya hemos mencionado y analizado en el capítulo introductorio.

En primer lugar, asistimos a la reelaboración del par armas y letras que la colección va trabajando de diferentes maneras.²⁸ Dos amigos –uno, soldado, el otro, letrado– se encuentran a la salida del Hospital de la Resurrección en Valladolid. La primera visión de Campuzano –ya comentada en el capítulo anterior– nos impacta por la decadencia del retrato.

La crudeza de la imagen llama la atención inmediatamente por su contraposición con las otras descripciones de soldados. Repasemos, por ejemplo, la vinculación entre Campuzano y el licenciado Vidriera. Éste, una vez curado de su extraña locura y tras intentar infructuosamente ganarse la vida en la corte como un hombre letrado, parte a Flandes y recién allí adquiere la gloria, según nos cuenta el narrador.²⁹ El contraste es aún mayor si apreciamos lo que sucede en la novela inmediatamente anterior: *La señora Cornelia*. En ella, como ya vimos, dos estudiantes de Salamanca, habiendo probado suerte en Flandes y luego en Italia (es decir, habiendo realizado el camino inverso al del licenciado Vidriera), vuelven a su patria, España, con toda la felicidad posible. Este final auspicioso para los dos jóvenes que regresaron a su tierra y se casaron con “ricas, principales y hermosas mujeres” (*Cornelia*, 520), tal como lo resume el párrafo final de la novela, es la contracara de la imagen ruinosa con la que comienza el *Casamiento*. Asimismo, como ya hemos apuntado al referirnos a la identificación entre Ricardo, el

²⁸La cuestión de los dos varones ha sido trabajada profundamente por Parodi (2002). Asimismo, Molho (2005: 301-302) dedica un apartado de su estudio sobre el *Casamiento* y el *Coloquio* al tema de las armas y las letras. Su hipótesis es que Campuzano y Peralta ilustran lo sostenido en el capítulo 38 del *Quijote* I, en el que don Quijote “niega la tesis humanista defendida por Baltasar Castiglione en su Cortegiano.” (Molho, *ibidem*) De todos modos, es dable aclarar que, si bien compartimos la idea de que la anteúltima novela ejemplar desarma el tópico en cuestión, no arribamos a la misma conclusión. Para Molho, tanto en el caso del Licenciado como en el de Campuzano, “las Armas son signos de una lucidez superior” (*Idem*). Para nosotros, las armas no son un claro signo de redención (como lo interpreta también Parodi en relación con Vidriera). Nos parece que la colección de *Ejemplares* pone de manifiesto su fe en las letras.

²⁹ De todos modos, tal como señaláramos en la nota anterior, esta glorificación de Vidriera tiene matices (que expusimos al estudiar este personaje). Lo que nos interesa repasar aquí es el contraste que se produce en la superficie textual entre ambas figuras –ya analizado en el capítulo anterior.

amante liberal, y las ruinas, presenciamos en el comienzo de esta anteúltima novela la representación de la imagen autoral en ruinas.³⁰

Además volver sobre el tópico de las armas y las letras, la segunda cuestión que el texto del *Casamiento* invierte ostensiblemente es, precisamente, el ideal de matrimonio sostenido en las demás novelas. En todas ellas, la unión conyugal viene a dar por tierra con las vicisitudes atravesadas por los amantes, a restituir la honra en las que fuera necesario y en la mayoría es signo de la acción de la providencia. En este caso, primeramente, el matrimonio entre Estefanía y Campuzano no es el fin de la historia sino su punto de partida. Desde el inicio, también, se plantea como una unión por conveniencia. El discurso con el que Estefanía se ofrece a Campuzano es muy elocuente al respecto:

...vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos, y pestos en cosas que, puestas en la almoneda, lo que se tardare en ponellas se tardará en convertirse en dineros. Con esta haciendo busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia(...). Si vuesa merced gustare de aceptar la prenda que se le ofrece, aquí estoy moliente y corriente, sujeta a todos aquellos que vuesa merced ordenare, (...) y no hay ninguno tan bueno para concertar el todo como las mismas partes.” (*Casamiento*, 525-526)

El casamiento aparece aquí como una transacción más (incluso, es destacable que la mujer se denomine “prenda”). Esto logra poner al descubierto de un modo descarnado la lógica real de los contratos matrimoniales en la época y parece desmoronar el idealismo del que se revisten los casamientos en las demás novelas.³¹ La situación empeora con el avance del texto, puesto que luego nos enteramos –por boca de

³⁰ Si bien, tal como lo estudia Mary Gaylord (1983 y 1986), los atributos ligados a la carencia y la decrepitud son característicos de las figuras del artista construidas por Cervantes, es posible observar en el final de la colección una mayor concentración de estas imágenes ruinosas.

³¹ De un modo insoslayable, esto guarda relación con las convenciones del género picaresco que están operando debajo de las dos últimas *Novelas ejemplares*. Recomendamos para este tema recurrir a los estudios de Molho (2005), Riley (2001), Williamson (1990a) y Vila (2013b).

Campuzano, y esto es muy importante porque es la única versión que conocemos— de que todas esas posesiones que Estefanía proponía como dote no le pertenecían, por lo que esta transacción termina en estafa.

Así, este matrimonio roto hace que la desintegración llegue hasta el interior de lo que en otras novelas parecía quedar clausurado con la unión y la felicidad. Lejos quedaron los casamientos capaces de saldar hasta la afrenta de una violación (como sucede en la *Fuerza de la sangre*).³² El resultado del último casamiento de la colección deshace la apariencia de estabilidad que presentaban los desenlaces de las novelas previas, los pone en entredicho al relatarnos la posibilidad de que ese perfecto equilibrio alcanzado en esos finales fuera pasible de ser destruido.

En virtud de este desenlace, algunos críticos han interpretado la fábula del *Casamiento engañoso* como una historia moralizante con una enseñanza final. La moraleja estaría expresada en los versos de Petrarca que el licenciado Peralta cita en italiano (y luego traduce) cuando el Alférez Campuzano finaliza su relato: “Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado”. (*Casamiento*, 532)

Sin embargo, más allá de la intención con la que estos versos hayan sido mentados, es lícito que nos preguntemos por qué —para aludir a la lección harto conocida del engañador engañado— el texto recurre a una cita de Petrarca y en italiano. Creemos que siguiendo esta pista intertextual, es posible establecer nuevas relaciones de sentido hacia dentro y hacia afuera del texto cervantino.

³² Curioso es que en dicha novela quien concierta el arreglo y la restitución de la honra sea otra Estefanía. Para la relación entre ambos personajes, remitimos al minucioso trabajo de Celia Burgos (2013) y para una mirada centrada en la Estefanía de *La fuerza de la sangre*, al de Julia D’Onofrio (2013).

3.1. Los triunfos literarios

Los dos versos del poeta italiano traídos a la memoria de Peralta por la historia de Campuzano son los siguientes:

Ché qui prende diletto di far fiode,
Non si de lamentar si altri l'ingana (*Casamiento*, 533)

El licenciado nunca aclara a qué texto pertenecen, pero nos enteramos por las notas (y, presumimos, los lectores cultos de la época lo sabrían apenas los leyeran) de que la cita pertenece a uno de los *Triunfos* de Petrarca.

Sabemos por sus comentadores modernos que esta obra del poeta toscano fue una de las más influyentes en la península. Los *Triunfos* eran seis, pero en España fueron muy populares por separado, especialmente el *Triunfo del amor*, al que pertenece la cita que utiliza el Licenciado Peralta.

Varias cuestiones resultan interesantes cuando nos acercamos al poema del toscano y lo ponemos en relación con la colección cervantina. Por una parte, es significativo que el texto petrarquesco adopte la forma de sueño. En efecto, los *Triunfos* constituyen una obra poética, escrita en tercetos encadenados y dividida en seis partes, que es presentada por su emisor como un sueño o una visión que éste ha experimentado. Lo sugestivo es que la colección se cierre, precisamente, con un sueño/visión del alférez Campuzano. Entonces, encontramos citado un texto que es un sueño justo antes de que en esta novela se dé paso al *Coloquio de los perros*, cuyo estatuto onírico queda, al menos, enunciado (aunque no quede del todo claro). No parece descabellado inferir que el texto cervantino entable un diálogo con esta dimensión del texto petrarquesco.

Por otra parte, la obra de Petrarca puede evocar otros sentidos más sugerentes aún para la interpretación del conjunto de las *Ejemplares*. Nos referimos, fundamentalmente, al carácter de desfile alegórico que constituye el *Triunfo del amor*.

Los triunfos son un género de raigambre clásica, destinados generalmente a conmemorar a alguna divinidad o, especialmente en Roma, utilizados para celebrar la entrada victoriosa en la ciudad de algún jefe militar. Petrarca toma estas características y las hace confluir con la tradición alegórica de la Edad Media. No obstante, lo que nos interesa destacar son las particularidades compositivas de este tipo de textos, caracterizados por dos rasgos fundamentales: en primer término, por dedicar la parte central a la descripción del desfile de la autoridad victoriosa; y, en segundo término, por el ambiente de pompa y festejo en el que se enmarcaba dicha descripción.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, no podemos más que recordar en el contexto de las *Ejemplares*, el “Romance de la Reina Margarita”. Como sabemos, éste es uno de los poemas que recita Preciosa en la novela de *La gitanilla* con la que se inicia la colección. Allí se nos presenta con visos alegóricos, rodeado de gran pompa y júbilo el desfile que realiza toda la corte del rey Felipe III, acompañando a la Reina Margarita con motivo de la presentación de su hijo (el futuro Felipe IV) en el templo de San Llorente.

La presencia fragmentaria del triunfo de Petrarca al final de la obra, trae ecos velados de ese otro triunfo en romance al comienzo de la colección. Triunfo que exalta la gloria regia y la gloria divina. En su lugar, al final de la serie, nos encontramos con la otra cara de la moneda: nuevamente en Valladolid, en la iglesia de San Llorente, ya no presenciamos el desfile suntuoso y espléndido de la corte sino la marcha decrepita de un soldado sifilítico que usa su espada como báculo. De la imagen de aquel Olimpo otrora

marchando por tierras vallisoletanas, queda tan sólo la emulación del cojo Hefesto con el que se ha asociado a Campuzano y a través de él, al autor.³³

3.2. El artificio triunfante

Además de los sentidos que puedan colegirse de la remisión a los triunfos como género, es factible extraer ciertos correlatos semánticos de la historia que enmarca la frase mencionada por el licenciado Peralta. Para contextualizarla, diremos que en el *Triunfo del amor* de Petrarca marcha el Amor personificado y detrás de él, van desfilando los diferentes desgraciados que a lo largo de la historia fueron siendo sus esclavos. Entre ellos, marchan Fedra, Hipólito, Ariadna y Teseo. La frase citada en el *Casamiento* es, precisamente, la reflexión que emite el poeta-enunciador del triunfo en cuestión al ver pasar a estos personajes detrás del carro del amor. Creemos pertinente citar el pasaje:

Udito hai ragionar d'un che non volse
consentir al furor de la matrigna
e da' suoi preghi per fuggir si sciolse,

ma quella intenzion casta e benigna
l'occise, sì l'amore in odio torse
Fedra amante terribile e maligna:

ed ella ne morio: vendetta forse
d'Ippolito, e di Teseo, e d'Adrianna,
ch'a morte, tu 'l sai bene, amando corse.

Tal biasma altrui che se stesso condanna;
ché chi prende diletto di far frode,
non si de' lamentar s'altri lo 'nganna.

(Petrarca, *Triumphus cupidinis*, I, vv. 109-120)³⁴

³³ Los alcances de esta asociación han sido desarrollados en el capítulo anterior, en el segmento dedicado a las imágenes de creadores que aparecen en las *Ejemplares*.

³⁴ Los dos versos finales destacados son los reproducidos por Peralta. Citamos por la versión bilingüe publicada por Editora Nacional. A continuación, transcribimos, a modo de testimonio, la primera

Varias cuestiones son sugestivas: por una parte, que se cite un enunciado relacionado (aunque sea tan solo de un modo velado) con el mito del laberinto de Creta justo al final de una colección de novelas comparadas en uno de sus poemas prologales con “doce laberintos” mayores que el ideado por Dédalo para encerrar al Minotauro. Nos referimos a la composición de Fernández Bermúdez y Carvajal, a la que Silvana Arena (2007) dedicó un minucioso análisis en un excelente artículo centrado en la cuestión del laberinto como poética en las *Novelas ejemplares*.³⁵

Consideramos destacable que la idea del laberinto se asocie en esas décimas proemiales al prodigio surgido de la variedad. Aparece allí una noción de artificio vinculado a lo monstruoso que tendrá derivaciones importantes en lo concerniente a la poética desplegada en el diálogo canino que estamos próximos a descubrir. Particularmente, nos interesa hacer hincapié en que los versos de Petrarca citados por Peralta remitan –aunque sea de un modo oblicuo– a una idea de belleza vinculada a la mezcla de lo diverso.

Por otro lado, nos parece llamativo, también, que la historia mentada sea la de Fedra, una de las reelaboraciones del arquetipo encarnado por la mujer de Putifar, recreada también al comienzo de las *Ejemplares* en la historia de Juana Carducha en *La*

traducción al castellano de los *Triunfos*, realizada por Antonio de Obregón e impresa en 1512: “Bien avrás sentido luego/ muchas vezes razonar /del que, huyendo del ruego, / no quiso inonesto fuego/ de su madrastra matar. / [fol. xiii r] Intención de bien obrar/ y ser casto le mató, / porque Phedra por amar, / no pudiendo al fin llegar, /amor en odio tornó. // Ella morió de desseo/ y de gran desconfiança/ de Ipólito, según veo;/ de Ariadna y de Teseo/ por ventura fue vengança. /Uno por otro dañar / tal vez a sí mismo daña, /y quien huelga de engañar /no se deve de quejar/ si después otro le engaña.” (De Obregón, 2012 [1512]: 44)

³⁵ Citamos a continuación el poema preliminar en cuestión: “Hizo la memoria clara /de aquel Dédalo ingenioso, /el laberinto famoso, /obra peregrina y rara; /mas si tu nombre alcanzara /Creta con su monstr[u]o cruel, /le diera la bronce y pincel, /cuando, en términos distintos, /viera en doce laberintos /mayor ingenio que en él; //y si la naturaleza, /en la mucha variedad /enseña mayor beldad, /más artificio y belleza, /celebre con más presteza, /Cervantes raro y sutil, /aqueste florido abril, /cuya variedad admira /la fama veloz, que mira /en él variedades mil” (24)

gitanilla. Aunque la naturaleza misma de la ficción cervantina –siempre escurridiza– impida dilucidar completamente los alcances de estas asociaciones, resulta interesante destacar estos movimientos de regreso –ya sea mediante remisiones directas, ya, solapadas– al origen de la colección. Y esta recursividad –más allá de ser una característica distintiva de estas dos últimas novelas– pone al descubierto algunas de las variables que permiten barruntar la unidad subyacente a los doce relatos, a pesar de la aparente desconexión superficial.

Con respecto a los mecanismos constructivos que Cervantes va desplegando y develando a lo largo de la colección, consideramos pertinente subrayar que la novela de la que nos estamos ocupando, *El casamiento engañoso*, ofrece toda una gama de mentiras, apariencias, ocultamientos y verdades a medias que no hacen más que poner de relieve los artilugios de la construcción ficcional. Baste como ejemplo paradigmático la respuesta que brinda Estefanía ante la llegada de la verdadera dueña de la casa, doña Clementa Bueso: “entienda que no sin misterio ve lo que ve en esa su casa...” (*Casamiento*, 529). Es decir que ante la posibilidad de ser descubierta, Estefanía trama otra ficción y emula las palabras del autor del *Prólogo*, quien declara que las novelas tienen un “misterio que las levanta”.

Asimismo, Sieber (1995) ya indicó la analogía que se establece en el texto entre la atracción sexual y la atracción ejercida por la ficción. Incluso, Campuzano presenta las dos últimas historias (la de su desastrado casamiento y la del diálogo perruno) de una manera muy similar. El relato de los acontecimientos que lo arrojaron al hospital es introducido por el alférez a Peralta de la siguiente manera:

–No sabré decir si fue por amores -respondió el alférez-, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en el alma, que los del cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera. Pero, porque no estoy para tener largas

pláticas en la calle, vuesa merced me perdone; que *otro día con más comodidad le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida.* (*Casamiento*, 523 –el destacado nos pertenece).

Es decir, el personaje adjudica a su pretendida historia “real” atributos que son más propios de las historias ficcionales (fabricadas, precisamente, para causar admiración con su novedad y extrañeza). Luego, una vez finalizada la narración del casamiento engañoso, cuando el licenciado Peralta expresa su asombro por los acontecimientos que su amigo acaba de relatar, éste le responde: “Pues de poco se maravilla vuesa merced, señor Peralta (...) que *otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza.*” (*Casamiento*, 534 –nuevamente, el destacado nos pertenece)

Inmediatamente, el narrador nos aclara los efectos de la técnica narrativa empleada por el alférez:³⁶

Todos estos preámbulos y encarecimientos que el alférez hacía antes de contar lo que había visto encendían el deseo de Peralta, de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir. (*Casamiento*, 534).

Rápidamente, los lectores sospechamos que también estamos involucrados en esto. En efecto, al describir el procedimiento del *suspense* desplegado por Campuzano, el narrador ha descornado el velo y ha dejado al descubierto su propio mecanismo: el *Casamiento* entero es el preámbulo para el *Coloquio*. Sospechamos que la osadía de

³⁶ No resulta ocioso recordar aquí la compleja estructura enunciativa que ostenta el *Casamiento*: en principio, hay un narrador en tercera persona que presenta a los personajes y cuyas intervenciones posteriores se circunscriben casi únicamente a introducir las expresiones de los dos amigos, contextualizándolas brevemente. Luego, están los dos amigos, Peralta y Campuzano, cuyo encuentro da pie a este último para relatar los sucesos adversos que lo llevaron hasta donde está. De este modo, el alférez se convierte en un segundo narrador, intradieгético, cuyo relato ocupa la mayor parte del *Casamiento engañoso*. Posteriormente, con la introducción del *Coloquio* en escena la situación se complejiza aún más (cfr. El Saffar, 1976: 18-22 y Avalor Arce, 1982, III: 26). Con respecto a aquel primer narrador, como suele ocurrir en las *Ejemplares*, no es omnisciente sino que se limita a ofrecernos su visión de los hechos a partir de la información que puede recabar. Así, como vimos al citar la descripción con la que se abre la novela, explícitamente la voz narrativa indica que deduce el estado de Campuzano de los signos que puede apreciar. Por ello, es significativo que en una de sus sucintas intervenciones realice, precisamente, un comentario de tenor metapoético.

introducir las voces perrunas fuera de una inscripción genérica determinada –que tranquilizara a los receptores– necesitaba la mediación de una instancia enunciativa que pusiera en entredicho los límites entre el engaño y lo real.³⁷

La suspensión del estatuto de verdad era necesaria para hacer aceptable la introducción de este prodigio. Por ello, los tintes ficcionales con los que está teñida la historia de Campuzano y Estefanía, las dudas sobre la credibilidad de Campuzano como narrador cumplen con esta función que podríamos denominar propedéutica. Sumado a esto, la discusión sobre la naturaleza del *Coloquio* (si es realidad o sueño) con la que finaliza la novela del *Casamiento* agrega otra dimensión a la incertidumbre sobre los límites de la verdad, ya que traslada la reflexión del plano del engaño/desengaño al terreno mucho más inasible de frontera entre la realidad y el sueño.³⁸

A la vez, nos encontramos nuevamente ante un enunciado que sugiere la asociación de lo literario con el deseo erótico y el engaño –tan imbricados todos en esta novela–, puesto que los “preámbulos y encarecimientos” del narrador Campuzano despiertan las ansias de su receptor, Peralta, del mismo modo que el velo que ocultaba el rostro de Estefanía había encendido el deseo del alférez. De esta manera describe éste su encuentro con la tracista:

³⁷ Riley, en su estudio sobre “Cervantes, Freud y la teoría psicoanalítica”, señala la existencia de, al menos, tres marcos de referencia que operan en las *Novelas ejemplares*: “Para empezar, nada puede hacernos olvidar que, por muchos niveles de discurso indirecto y narradores intermedios y receptores que haya, sólo existe un autor, llamado Miguel de Cervantes, responsable de todos los trucos de la chistera (en cualquier caso, confiamos en ese hecho, aunque no lo ‘sepamos’). En segundo lugar, hay alusiones dentro del *Casamiento-Coloquio* que remiten, intertextualmente, a otros momentos de las *Novelas ejemplares*. Hay referencias a *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*; (...). Hay otra, menos evidente, referida al prólogo. Las tres nos recuerdan el contexto literario inmediato en que se sitúa la obra. Por último, están las alusiones a obras y géneros fuera de las *Novelas*, alusiones que los lectores captan en distintos grados. Se trata de menciones explícitas, reminiscencias tácitas y afinidades genéricas...” (Riley, 2001: 273-274) A grandes rasgos, compartimos que este esquema refleja la estructura de cajas chinas que funciona en las *Ejemplares*. Creemos, sin embargo, que es posible profundizar aún más en la presencia de otras novelas de la colección insertas en el *Coloquio* de un modo velado.

³⁸ Nos ocuparemos de ahondar en estas cuestiones en el próximo apartado. No obstante, quisiéramos completar este segmento con lo sentenciado por Márquez Villanueva sobre el asunto planteado: “Inútil, pues, toda pretensión de separar en ambos casos los límites de lo inventado, lo ‘sucedido’ y lo que simplemente se ignora o nada más se conjetura.” (Márquez Villanueva, 2005: 280)

–“Pues un día –prosiguió Campuzano– que acabábamos de comer en aquella posada de la Solana, donde vivíamos, entraron dos mujeres de *gentil parecer* con dos criadas: la una se puso a hablar con el capitán en pie, arrimados a una ventana; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto; y, *aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más –o ya fuese de industria o acaso–, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas. (...)Yo quedé abrasado con las manos de nieve que había visto, y muerto por el rostro que deseaba ver;*” (*Casamiento*, 524-525 –las cursivas nos pertenecen)

El párrafo parece novelar de un modo bastante ostensible los mecanismos que la misma colección despliega. A través de las novelas (y en el *Coloquio*, fundamentalmente) los lectores presenciamos cómo nuestra curiosidad es permanentemente atizada por los juegos de mostrar y ocultar que los narradores –y, en última instancia, como sospecha Riley (2001: 273), el autor mismo– ejercitan a partir de la diseminación de fragmentos, pistas, indicios que no siempre pueden incorporarse en una lectura coherente. Antes bien, en muchas oportunidades parecen estar allí para incitarnos, desafiarnos, “abrasarnos” para decirlo con el término de Campuzano.³⁹ ¿Será por eso que en el *Prólogo* el autor utiliza para referirse a su lector el apelativo “amantísimo” –es decir, el superlativo del participio activo “amante” y no del pasivo “amado”? Tanto la práctica de la lectura como la de amar están atravesadas por el deseo. Pero así como no es posible conocer completamente al ser amado, sino a través

³⁹ Cabe hacer una aclaración en cuanto a Campuzano y su posible deslumbramiento amoroso. Todo el *Casamiento* lleva a pensar en que la unión de Estefanía y el alférez es por conveniencia, un asunto vinculado con el apicarado intento de este soldado (que tanto nos recuerda al Escudero del *Lazarillo*) por conservar (o, mejor dicho) restituir su honra. En este sentido, el mismo personaje da pistas de esto cuando, al final de su relato, refiere que se interna en el Hospital “por no gastar en curarme los vestidos que me habían de cubrir y honrar en salud...” (*Casamiento*, 534). Sin embargo, más allá de los ribetes picarescos que detenta el asunto, el alférez alude al pesar que le dejó la huida de la mujer, más allá de sus embustes. Incluso, recordemos que al relatar sus días en la casa de Clementa Bueso (que él pensaba ser propiedad de su esposa), Campuzano refiere una cierta satisfacción de convivir con Estefanía. En fin, lo que queremos señalar es que, si bien la relación entre el alférez y su esposa está basada en engaños, el texto sugiere en varios momentos una atracción de parte de Campuzano hacia la dama. Por supuesto, no debemos olvidar que el relato está en boca del mismo personaje, un verdadero “narrador infidente” para decirlo en términos de Avallé Arce (1988), ya aplicados al caso del *Casamiento* y el *Coloquio* por Sáez (2011b). Lo importante para nosotros es que el texto produce un efecto (ya sea por obra de una mentira de Campuzano o no) en el que quedan vinculados el deseo, el engaño y la creación ficcional.

de signos –la mayor parte de las veces– confusos u obnubilados por nuestras esperanzas, tampoco el sentido total de un texto es asequible para el lector. En ambos menesteres, somos empujados a una situación tantálica, similar a aquella en la que encontraremos a los cuatro encerrados en el hospital, casi al final del *Coloquio*.

Finalmente, quisiéramos mencionar que junto con los binomios engaño/desengaño, realidad/ sueño, manifestación y ocultamiento, el texto del *Casamiento* retoma otra figuración que permite a Cervantes indagar en los vínculos entre la ficción y la verdad (Williamson, 1990a: 198). Nos referimos a la representación de la ficción como juego. Precisamente, luego de que Campuzano le confesara a su interlocutor que también él había engañado a Estefanía (y a nosotros) expresa que están a mano y podrían “volver a barajar” (*Casamiento*, 533). La analogía que establece el alférez entre su historia y un juego de naipes tiene el poder de recordarnos que también el autor del *Prólogo* nos advirtió que la colección entera era una mesa de trucos. Con respecto a esto, nos parece atinado mentar lo reflexionado por Rosa Rossi (1997) al referirse a la importancia que tuvo en Valladolid el juego para Cervantes. Tras citar los versos del *Viaje del Parnaso* que sirven de epígrafe a nuestra exposición, la autora sostiene:

La escritura como sueño y el juego como escritura. Estar en un lugar que es un no-lugar, en un tiempo que, como el del sueño, no tiene pasado ni futuro. Tras unas horas ante la mesa de juego o tras unas horas ante el escritorio, la impresión que se obtiene es la misma: se descubre que han pasado horas pero tú no te has dado cuenta. Una hermosa respuesta al lúgubre tic-tac de la muerte. (Rossi, 1997: 96)

La cita vale la pena, fundamentalmente, porque nos interesa vincular esta representación de la literatura como suspensión del tiempo con la última imagen de la colección –que comentamos al inicio de esta tesis. Recordemos que habiendo terminado Peralta de leer el *Coloquio*, Campuzano se despierta y ambos personajes se disponen a

salir para recrear los ojos del cuerpo, ya que la ficción les permitió recrear los del entendimiento. La ficción se compara así (y podemos sospechar que la colección toda) con un paseo. Atrás quedaron las discusiones sobre la verdad del diálogo entre los dos canes. Peralta da su veredicto: “Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (*Coloquio*, 623).

El final de la colección consagra la victoria del artificio: de este matrimonio sin descendencia, de la disgregación de los ideales amorosos y políticos (recordemos que la procesión del comienzo se transforma en el desfile ruinoso de un soldado sin gloria y sin honra), de la degradación física y moral que expone *El casamiento engañoso*, es la ficción lo único que queda en pie. El artificio prevalece como lo único capaz de integrar esos fragmentos (así como une las dos novelas finales en una) y de generar una alternativa que, como el juego o el sueño, permita pasar las horas y hacer que el lector se olvide de su propia caducidad.

4. Mundo en ruinas y reconstrucción del sentido en *El coloquio de los perros*

“¿Cómo pueda agradar un desatino
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino?”

Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplace.”

(*Viaje del Parnaso*, VI, vv. 58-63)

El fruto del malavenido matrimonio entre Campuzano y doña Estefanía de Caicedo no es otro que una vergonzante enfermedad que arroja al alférez al Hospital de la Resurrección, en cuya puerta lo encontramos los lectores por primera vez después de someterse a un tratamiento de sudores. Allí, simultáneamente con su amigo Peralta, lo

vemos aparecer en un estado calamitoso, “haciendo pinitos y dando traspies como convaleciente.” (*Casamiento*, 521)

Esta visión fantasmagórica no hace más que preanunciar la atmósfera asombrosa y onírica en la que será introducido, unas pocas páginas más adelante, el extraordinario texto que constituye el último de los “doce cuentos” (tal como los denomina el autor en la dedicatoria al Conde de Lemos) que conforman las *Novelas ejemplares*. Se trata, como sabemos, de un diálogo entre dos perros, cuya ambigüedad estatutaria queda planteada ya desde el rótulo, que, sin decidirse por una clasificación genérica, reza “*Novela y coloquio* que pasó entre Cipión y Berganza perros del hospital de la Resurrección...” (*Coloquio*, 539).

Como indicamos anteriormente al analizar *El casamiento engañoso*, la inverosímil conversación perruna está enmarcada por una discusión en torno a cuestiones teóricas vinculadas con la ficción. Estas apreciaciones no sólo sirven para justificar –y, de algún modo, mitigar– la excepcionalidad de la obra que estamos a punto de leer, sino también para adelantar el tono metaliterario que la caracterizará.

La impronta metaficcional del *Coloquio* no ha pasado inadvertida para ningún cervantista (Forcione, 1984; Riley, 2001; Parodi, 2002) desde que Peter Dunn (1973: 118) llamara la atención sobre su carácter de “meta-novela”. Según afirma este crítico en su breve pero insoslayable artículo sobre las *Ejemplares*, la última novela de la serie constituye un estudio de las relaciones entre literatura y vida que la hace parangonable con el *Quijote*, aunque aquélla presente la cuestión metaficcional con otros matices:

...más íntimamente comprometida con la experiencia de escribir en sí, en particular al valorar las muy fuertes y ambiguas imágenes de la fantasía. Porque si bien el *Coloquio* es en gran medida una revelación y una discusión de la técnica de novelar, el conjunto es una demostración del arte encubierto por el arte. (Dunn, 1973: 118)

A partir de estos postulados, Mercedes Alcalá Galán (2001 y 2009) profundiza el estudio de esta última novela en tanto poética de la narración. Para esta autora, la díada textual con que Cervantes cierra su colección ofrece una serie de preceptos que trazan una teoría literaria enfocada en el acto de contar:

El casamiento engañoso y Coloquio de los perros constituyen una poética no de la novela, no del teatro, sino de algo mucho más básico, común a casi todos los géneros, la narración en sí misma, entendida no como género sino como algo bastante más primario, como la materia original de la que están hechos los relatos, (...) El *Coloquio* no habla de la obra como resultado de un proceso sino del proceso mismo que se analiza y ofrece desde dentro. (Alcalá Galán, 2009: 172)

En esta línea, es sumamente importante que la historia esté –como mencionamos antes– delimitada por dos conversaciones en torno a nociones literarias. Al mismo tiempo, es destacable que –fiel al juego de espejos que se plantea desde el comienzo entre marco y relato incluido– éste comience y termine, a su vez, con observaciones vinculadas con el quehacer literario. Antes de incursionar en el análisis del *Coloquio*, revisaremos algunos de los aspectos planteados en esta conversación preliminar.

4.1. De la fábula (o de las verosímiles maravillas)

“Only the poet disdeining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect into another nature: in making things either better tan nature bingeth foorth, or quite a new, formes such as never were in nature...”
(Sidney, 2014 [1595]: 70)

Entre las cuestiones que discuten Campuzano y Peralta se encuentra uno de los temas más examinados en los tratados poéticos de la época: el de la verosimilitud. Los cuestionamientos en torno al vínculo entre verdad y ficción eran cruciales en las

reflexiones sobre el valor y la peligrosidad de los textos literarios. No creemos casual que justo al finalizar la colección se explicita este asunto que sobrevuela muchas de las novelas, dado que, como hemos mostrado a lo largo de nuestro trabajo, la variable teórica tiene una presencia constante en las *Ejemplares*.

Maurice Molho (2005: 233) en una reelaboración del estudio preliminar preparado para su traducción del *Casamiento engañoso y coloquio de los perros*, publicada en 1970, destaca que éste es un texto esencialmente inverosímil. Inverosimilitud que, con su habitual agudeza, califica como “agresiva”. Desde luego, no se equivoca este sagaz hispanista al comenzar su análisis haciendo hincapié en el asunto, puesto que, como dijimos, es el principal tema tratado por los amigos en la discusión que antecede al *Coloquio*. Al finalizar esta pieza, el alférez y el licenciado –ya devenidos en representantes de la figura del lector y del autor– retoman esta disquisición con el resultado ya comentado: la experiencia de lectura transforma los parámetros del crítico (Peralta), quien abandona sus rígidas categorías para reconocer que es en el deleite proporcionado por la invención donde reside el valor literario.

El hecho de que este tema enmarque *El coloquio de los perros* nos alerta sobre la relevancia que posee en él. Como sabemos, la historia que Campuzano guarda en su seno se sitúa en un terreno sinuoso donde se confunden la verdad y la mentira, lo milagroso o lo soñado, lo (presentado como) real o la ficción. Esta ambigüedad se ve reforzada debido a que el alférez, aunque insista desde el comienzo en erigirse como una voz testimonial –aseverando que realmente había oído y casi visto a los perros dialogar–, alude al *Coloquio* utilizando términos asociados con el artificio literario.

Así, al referirse a la historia de los prodigiosos canes, el soldado asegura –como ya citamos– que son sucesos “que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza.” (*Casamiento*, 534) Y luego, agrega:

No quiera vuesa merced saber más, sino que son de suerte que doy por bien empleadas todas mis desgracias, por haber sido parte de haberme puesto en el hospital, donde vi lo que ahora diré, que es lo que ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea. (Ídem)

Lo que se destaca, como vemos, es la índole extraordinaria de los hechos que el alférez promete relatar. Hiperbólicamente, se nos dice que estos eran tan asombrosos que bien valían los infortunios sufridos.

Si focalizamos nuestro análisis en los argumentos que brinda Campuzano podremos advertir que reproduce varias ideas presentes en las poéticas de aquel momento. De hecho, todo el pasaje está minado por imágenes y conceptos provenientes de los tratados a los que hemos aludido al comienzo de nuestro trabajo.

Primeramente, la expresión que nuestro personaje emplea para calificar los hechos que relatará se asemejan palmariamente al modo en que Carvallo define en su *Cisne de Apolo* la labor de los poetas. Para él, dentro de los cánones neoplatónicos, tal como indicamos en la introducción, quienes producen ficciones tienen un oficio semejante al divino, puesto que sus realizaciones exceden los límites de su naturaleza humana.⁴⁰ En relación con esto, recordemos que en otra de sus intervenciones, Campuzano afirma que todo lo que oyó debía ser verdad porque “Las cosas de que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros. Así que, pues yo no las pude inventar de mío...” (*Casamiento*, 536)⁴¹ O sea que el argumento para defender su veracidad es,

⁴⁰ Citamos nuevamente la frase de Carvallo en cuestión para evidenciar la cercanía conceptual que guarda con lo expresado por el personaje cervantino: “Poeta aquel se llama propriamente, que dotado de excelente ingenio, y con furor divino incitado, diciendo mas altas cosas, que con solo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio.” (*Cisne*, I: 47)

⁴¹ Paradójicamente, una de las razones que brindaba Carvallo para justificar la oscuridad de la poesía era preservar los secretos y verdades para que no cayesen en manos del vulgo, representado mediante figuras caninas. La frase a la que aludimos está citada también en la introducción de este trabajo. Lo interesante es que aquí, en el *Coloquio*, los perros funcionen como representación animal del principio adjudicado a

precisamente, su excepcionalidad (porque los perros discutieron con razones que exceden las limitaciones humanas del alférez, es dable creer que efectivamente aquellos hablaban infundidos por alguna fuerza superior).

En la colección, esto encuentra su correlato con las dos definiciones de poesía. En cuanto a la poesía como doncella, la frase de Campuzano –reinterpretada bajo el prisma de Carvallo– nos recuerda las palabras de Preciosa, quien responde a la propuesta de Juan de Cárcamo (cuando éste, siendo aún un caballero sin nombre, se presenta ante ella y la vieja gitana para declararle su amor): “–Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva.” (*Gitanilla*, 54)⁴²

En relación con la poesía como ciencia, los alcances de estas apreciaciones implican revisar el concepto de verosimilitud, unido a la idea neoaristotélica de fábula, lo cual nos remite nuevamente a la discusión principal entre el licenciado y el alférez. Para dar cuenta de estos aspectos, es necesario repasar algunos conceptos teóricos a los que ya hemos hecho referencia.

Como ya expusimos, las poéticas que hemos tomado como parámetro a lo largo de nuestro trabajo presentan el tópico de la poesía como ciencia ligado a lo que Pinciano, siguiendo las categorías aristotélicas, denomina la fábula. Esto implica considerar la poesía, básicamente, como imitación.

los poetas, toda vez que su “divino don del habla” puede ser leído (y así lo ha hecho gran parte de la crítica) como cifra de la condición excepcional de la palabra poética.

⁴² Quizás no resulte ocioso aclarar que esta sentencia puede entenderse al menos de dos maneras. En el plano de la historia de Preciosa, cumple una función proléptica con respecto a la escena final en la que descubrimos que esa extraña grandeza de espíritu pudo venirle dada por su nobleza de nacimiento. Sin embargo, en la coordenada que venimos desarrollando, puede explicarse como signo de su índole de poesía encarnada. De este modo, ese “espiritillo fantástico” que la llevaba a grandes cosas, es decir, a cosas que excedían su aparente naturaleza, puede comprenderse como uno de los atributos que permiten asimilarla al artificio poético.

El concepto de mimesis aristotélico sufre modificaciones durante el Renacimiento. Incluso un nearistotélico como Pinciano intenta conciliar las ideas poéticas del estagirita con las concepciones neoplatónicas renacentistas (Shepard, 1962: 55). Fundamentalmente, en cuanto a lo que nos interesa en este segmento, debemos recurrir al concepto de “idea” estudiado por Panofsky (1981) para explicar el fenómeno de la verosimilitud tal como lo entendían en la época. No obstante, antes de incursionar en los postulados defendidos por los teóricos, es menester partir de lo dicho por los personajes cervantinos.

Al final del anterior apartado, dejamos planteado el carácter teórico que revestían las apreciaciones ofrecidas por Campuzano al presentar su historia. Los argumentos desplegados por el alférez reúnen dos cosas difíciles de conciliar en la época: por un lado, el énfasis puesto en la índole maravillosa de los sucesos que escribió y por el otro, la insistencia en que él no era más que un testigo de todo aquello. El foco está puesto en el sentido del oído. Campuzano quiere convencer a Peralta de que oyó los perros hablar:

–Pues lo que ahora diré dellos es razón que la cause, y que, sin hacerse cruces, ni alegar imposibles ni dificultades, vuesa merced se acomode a creerlo; y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas; y, a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban; y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza. (*Casamiento*, 535)

El hincapié puesto en el supuesto medio de transmisión no es fortuito. Sabemos, gracias al magnífico estudio de Domingo Ynduráin (1983) sobre el “amor de oídas”,

que el sentido auditivo gozaba en la época de un gran prestigio como vehículo del conocimiento doctrinal.⁴³

Esto resulta muy significativo en el caso de nuestra historia, ya que la insistencia de Campuzano en haber percibido el *Coloquio ex auditu*, da cuenta de una estrategia para legitimar la sobrenaturalidad de su obra, transformándola, en última instancia, en una cuestión de fe. Así parece confirmarlo lo que expresa el alférez cuando, tras la negativa de Peralta a aceptar esos criterios de verosimilitud, responde:

–No me tenga vuesa merced por tan ignorante –replicó Campuzano– que no entienda que, *si no es por milagro*, no pueden hablar los animales; (...) y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por *cosa soñada* lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido dármelos, oí, escuché, noté y, finalmente, escribí, sin faltar palabra, por su concierto; *de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo*. (Casamiento, 536 –el subrayado es nuestro)

Ante el fracaso de la primera estrategia vemos que Campuzano despliega otras dos maniobras tendientes a hacer aceptable su texto: la primera implica la intervención divina. La segunda consiste en desplazar lo experimentado al huidizo territorio onírico. De todos modos, se insiste en que esos no son más que indicios que pueden “persuadir”. Nuevamente, el sentido último permanece inasequible: lo único que conocemos son vestigios de la verdad.

⁴³Con respecto a esto, el mencionado crítico afirma: “Parece claro, ya desde los primeros textos aducidos, y en todo tipo de planteamientos, que en la preferencia por el oído se produce una especie de deslizamiento lógico mediante el cual el sentido *físico* del oído se toma en cuanto vehículo de signos lingüísticos, esto es, adquiere un valor conceptual. De esta manera aparece como medio de conocimiento racional, ya elaborado, frente a la materia bruta que proporcionaría el sentido de la vista; esto es lo que le convierte en medio privilegiado para dar cuenta de lo real, y de lo irreal, como ‘puerta de la fe’. En consecuencia, la *doctrina* (no ya los *sonidos*) recibida por el oído se identifica (no sólo con la fe) con el conocimiento intelectual, dotado de *autoridad*, mientras la vista -presentaría como mero sentido- queda enfrentada (y disminuida) ante la verdad que se comunica mediante la palabra.” (Ynduráin, 1983: 597) Finalmente, en la conclusión de su valioso artículo sentencia: “En el Renacimiento parece que las dos vías se equilibran y complementan o, en último término, llegan a un compromiso de manera que el amor y el conocimiento material, «científico» se adquiere por los ojos, mientras el oído queda especializado en cuestiones de fe y, en general, sobrenaturales.” (*Ibidem*: 602)

La respuesta de Peralta incluye una alusión a Esopo, lo que demuestra su intento crítico por regularizar la materia del *Coloquio* (aún sin conocerla), su necesidad de encasillarla en algún parámetro genérico conocido (el de las fábulas): “–¡Cuerpo de mí! –replicó el licenciado–. ¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (*Casamiento*, 536) Una actitud similar a la que mantendrá durante todo el diálogo Cipión, juez y censor de Berganza.⁴⁴

Sobre este tipo de mirada simplificadora del complejo fenómeno del estatuto de verdad de los enunciados ficcionales, el poeta inglés Sir Philip Sidney en su *Defensa de la poesía* aporta una apreciación que viene muy al caso por el ejemplo que usa:

...so I think none so simple, wold said, that Esope lied, in the tales of his beasts: for who thinketh Esope wrote it for actually true, were wel wothie to have his name Cronicled among the beasts he writeth of. What childe is there, that comming to a play, and seeing *Thebes* written in great letters upon an old Doore, doth believe that it is Thebes? (Sidney, 2014 [1595]: 144 –cursivas en el original)

Lo que nos interesa destacar es que frente a las restricciones que plantea la práctica de la lectura acorde con parámetros prefijados, Campuzano contestará exaltando el gusto de la experiencia lectora en sí misma:

⁴⁴ En numerosas oportunidades, la crítica ha destacado la labor orientadora de Cipión, su permanente esfuerzo por controlar el discurso de Berganza, ese “pulpo” de ilimitadas “colas” que tanto inquietaba al perro censor. Creemos que el rol de éste es menos amable y simpático de lo que se suele interpretar. Sus estándares normalizadores, que a menudo se han identificado con opiniones del mismo Cervantes no parecen condecirse siempre con la práctica cervantina. Como es habitual en las obras del alcalaíno, también en esta oportunidad debemos señalar que se plantea una tensión entre teoría y práctica. Así, cuando después de haber sido reprendido por Cipión debido a sus invectivas contra los pastores, Berganza no sin ironía expresa: “Yo tomaré tu consejo, y esperaré con gran deseo que llegue el tiempo en que me cuenten tus sucesos; que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defetos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contará los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto.” (*Coloquio*, 552) Aun concediendo que no sea dicho con ironía, es ostensible la demarcación establecida entre teoría y práctica literaria como esferas diferentes. Para las posibles interpretaciones que se han dado del rol desempeñado por Cipión, pueden consultarse, entre otros, los estudios de Molho (1970), Forcione (1984) y Riley (2001).

–Uno dellos [es decir, de los animales de las fábulas de Esopo] sería yo, y el mayor –replicó el alférez–, si creyese que ese tiempo ha vuelto; y aun también lo sería si dejase de creer lo que oí y lo que vi, y lo que me atreveré a jurar con juramento que obligue y aun fuerce, a que lo crea la misma incredulidad. Pero, *puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?* (Casamiento, 536 –el subrayado es nuestro)

En la introducción, ya comentamos que al referirse a la importancia que tenían las ficciones para la república, Pinciano esboza similares razones. Asimismo, el más célebre de los personajes cervantinos, don Quijote, esgrime un argumento semejante cuando el canónigo de Toledo critica la falta de verosimilitud de los libros de caballerías.⁴⁵

4.1.1 Los monstruosos disparates

Pisones generosos, parecido
a esta tabla sería aquel poema
donde figuras vanas, monstruosas,
como sueños de enfermo se describen
sin que conforme el pie con la cabeça.

(Horacio, *Arte poética*)

Si revisamos las poéticas españolas de ese momento, observamos que tanto Pinciano como Carvallo –aquel de una manera más especulativa, éste de un modo más apologético– se ocupan de indagar en la relación entre la verdad y los textos ficcionales.

⁴⁵ Ante las mentadas críticas, el manchego responde: “—¡Buena está eso! —respondió don Quijote—. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda. (...) No quiero alargarme más en esto, pues dello se puede colegir que cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere. Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala.” (*Quijote I*, 50, 509-511)

El primero, al ocuparse de la fábula de las poesías, sostiene que ésta es la imitación y constituye el alma de las creaciones poéticas (mientras que el lenguaje mediante el cual se imita se equipara con el cuerpo). El segundo se explaya sobre el tema al ocuparse de las diversas materias del poeta.

Más allá de las diferencias de enfoque que tienen la *Philosophía antigua poética* y el *Cisne de Apolo*, ambas obras concuerdan en apuntar que las ficciones deben “fingir o imaginar” (según Carvallo) o bien “imitar” (de acuerdo con Pinciano) guardando determinado orden y concierto. Hugo, uno de los personajes de la *Philosophía antigua*, sentencia: “la fábula es imitación (...), porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas sino *disparates*, como algunas que antiguamente llamaron Milesias, ahora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda intención y semejanzas de verdad” (*Philosophía antigua*, II: 8 –destacado nuestro).⁴⁶ A partir de esto, Hugo establece la existencia de tres tipos de fábulas: las de ficción pura (cuyos “fundamento y fábrica todo es imaginación”, entre las que se cuentan las ya mentadas fábulas Milesias y los libros de caballerías); las que a partir de una mentira fundan una verdad (como sucede con las fábulas esópicas) y aquellas que “sobre una verdad fabrican mil ficciones” (es el caso de las trágicas y las épicas).

En virtud de lo conversado por Campuzano y Peralta, los personajes cervantinos, *El coloquio de los perros* podría caber en cualquiera de las tres categorías y, por esa misma razón, no cabe en ninguna. O mejor aún: podría considerarse una mezcla de las tres.

Ya vimos que Peralta trae a la discusión el modelo esópico –aunque lo asocie con el *Coloquio* por la negativa. Mientras tanto, el alférez, al referirse a la historia que lleva escrita en el cartapacio escondido en su seno –y tras fracasar en sus intentos por

⁴⁶ La Lectura se expresa de modo similar en el texto de Carvallo (vid. *Cisne*, I, 80 y ss)

convencer al licenciado de que, efectivamente, había oído hablar a los perros—, culmina diciendo: “—Yo me recuesto en esta silla en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos *sueños o disparates*, que no tienen otra cosa de bueno si no es poder dejar cuando le enfaden.” (*Casamiento*, 537 —destacado nuestro)

Resulta sugestivo que utilice el mismo vocablo (“disparates”) empleado por Hugo en el Pinciano para referirse a las ficciones puras. Según Covarrubias, “disparate” es “cosa desproporcionada, la cual no se hizo, o dijo con el modo debido y cierto fin” (Covarrubias, sv. ‘disparate’) De acuerdo con esto, el *Coloquio* se asemejaría a aquellas ficciones que hoy catalogaríamos como “pasatistas”, es decir, historias hechas para entretener sin más.

El coloquio de los perros correspondería a esa clase de ficciones “sin pies ni cabeza”, descritas en la sentencia horaciana que sirve de epígrafe a esta sección. Este fragmento horaciano —citado por Cascales en sus *Tablas poéticas* al referirse a la organización de la fábula— es muy significativo, pues nos puede develar que el sueño-coloquio del enfermo Campuzano es la cabal culminación de estas novelas, “sin pies ni cabeza” (según lo expresado por el autor en el *Prólogo* de las *Ejemplares*). No resulta ocioso aquí recordar nuevamente que en el *Viaje del Parnaso* Cervantes llama sus novelas “desatinos”.

El aspecto monstruoso de esta ecuación ya ha sido estudiado detenidamente por Rogelio Miñana (2005 y 2007).⁴⁷ Nos interesa a nosotros, particularmente, estudiar los elementos vinculados con la fragmentación y el sincretismo que caracterizan este

⁴⁷ En un magnífico estudio que forma parte de una investigación más general sobre el discurso de la monstruosidad en Cervantes, Miñana destaca que el *Coloquio* reúne “las características de ese monstruo literario que repugnaba a Horacio” (2007: 96) y que “en lugar de esconder su carácter límite bajo capas de recursos más o menos ingeniosos, (...) se vuelve al revés: expone sus incoherencias, sus imposibilidades, denuncia su poética monstruosa.” (2007: 98) En este mismo trabajo (Miñana, 2007: 90-95), es posible encontrar un detallado análisis de las estrategias desplegadas para dar verosimilitud al relato (alguna de las cuales han sido mencionadas por nosotros en los párrafos precedentes).

“monstruo” textual, plagado de ambigüedades ontológicas, formado a partir de la mixtura de diferentes géneros, tradiciones y universos de referencia.⁴⁸

Erwin Panofsky (1981) postula que durante segunda mitad del siglo XVI —época en la que se desarrollan las ideas estéticas identificadas con el manierismo— se produce una transformación en los modos de concebir la relación entre naturaleza y arte. Por primera vez, se problematiza este vínculo que anteriormente era experimentado de un modo más o menos armónico.⁴⁹ El manierismo abandona el concepto de imitación tal como lo entendían los artistas del Renacimiento, al incorporar plenamente las ideas neoplatónicas del círculo de Ficino. La diferencia fundamental residía en que, mientras para los renacentistas la forma artística hallaba su origen en la naturaleza (esto es, en el objeto, que el artista podía imitar o, incluso, perfeccionar), para los manieristas la clave estaba en que la forma verdadera de las cosas surgía en el alma del artista en virtud de su participación en el espíritu divino, tal como reseña Hauser (2002 [1962], I: 449). De

⁴⁸ Con respecto a esto, es posible observar cómo las ideas teóricas se encuentran dispersas, no enunciadas de un modo sistemático, sino a través de marchas y contramarchas que siguen el ritmo de la conversación. No debe pasar inadvertido que el formato elegido fuera el modelo que ostentaban las poéticas en España. El diálogo asemeja esta última parte del *Casamiento* —y el *Coloquio* entero— al género de los tratados poéticos. Si bien es cierto que muchos estudiosos han reparado en las posibles filiaciones humanistas para esta conversación (Murillo, Forcione, Riley) ninguno pone suficientemente de relieve su cercanía con la tradición específica de los tratados poéticos en la península. Como tuvimos oportunidad de repasar al inicio, tanto la *Philosophía antigua poética* como *El cisne de Apolo* se presentan en forma de diálogos, con personajes que representan las diferentes perspectivas posibles sobre los temas desarrollados. De ambos parece sacar Cervantes, a su vez, otras características. Por ejemplo, el hecho de que Peralta y Campuzano discutan cuestiones teóricas en medio de la cotidianeidad, después de haber compartido la mesa, recuerda a los contertulios del Pinciano, amigos todos que se juntaban para mantener sus disquisiciones sobre poética durante la sobremesa —la mayoría de las veces. Por otra parte, el cariz alegórico que Carvallo imprime a su tratado puede entrecruzar en la elección de los perros como interlocutores del *Coloquio*. Empero, con respecto a esto último, debemos expresar la salvedad de que, en rigor de verdad, nunca queda clara la naturaleza de estas criaturas. Esto es, jamás se explica cuál es su verdadera procedencia. Por ende, nos encontramos ante una forma —la de los tratados poéticos— que aparece desdibujada, borroneada, descompuesta. El *Coloquio* lleva la marca de la ambigüedad y la impureza en todos sus estratos.

⁴⁹ En su libro dedicado a la evolución del concepto de “Idea”, en el que contempla las diferentes variables que determinaron el afianzamiento de esta noción platónica como elemento central en la teoría del arte, Panofsky especifica con respecto al periodo renacentista: “...también el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad.” (Panofsky, 1981: 48)

esa manera, los parámetros de perfección artística ya no estaban dados por la copia – más o menos fiel–de la naturaleza creada, sino por la imitación de la naturaleza en tanto creadora.

El valor de la creación artística, entonces, ya no estriba en su fidelidad a una verdad exterior que lo condicione, sino que debe buscarse en la honestidad del artificio con respecto a la imagen que el artista posee internamente de las cosas. Y esto brinda una mayor libertad a los creadores que ya no deben sujetarse necesariamente a leyes externas y presuntamente universales que regulen su labor.

4.2. Los fantasmas del alférez

“Es de ingenio tan vivo y admirable,
que a veces toca en punto que suspenden,
por tener no sé qué de inescrutable”
(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 211-213)

Como ya hemos apuntado repetidas veces, el aspecto con el que emerge del Hospital de la Resurrección el alférez Campuzano da muestras de su enfermedad física y deja entrever, también, los signos de una posible melancolía. El mismo personaje admite ante su compañero, antes de comenzar el relato de su infausto casamiento, que su encuentro con Estefanía le había dejado marcas no sólo en el cuerpo, sino también en el ánimo.

En su tratado *De amore*, al que ya hemos aludido, Ficino expresa que el amor carnal –designado por él con el término “bestial”– es una especie de locura, una enajenación que trae aparejados efectos harto perjudiciales para aquellos que la sufren. Fundamentalmente, estos padecimientos afectan la imaginación y producen a los amantes grandes desequilibrios. Por ende, una de las maneras posibles para analizar la

naturaleza del *Coloquio de los perros* sería interpretarlo como un sueño o una alucinación producidos por el estado físico y psíquico lamentable en el cual queda Campuzano tras su fallido intento de constituir una familia con Estefanía. Esto es, entenderlo como un fruto de su avaricia y su concupiscencia.⁵⁰

El problema que ofrece este análisis es que el *Coloquio* no se ajusta plenamente a ninguna categoría.⁵¹ Cualquier intento por resolver su complejidad constitutiva está destinado al fracaso o, al menos, a presentar una visión sesgada del prodigio ficcional que implica este diálogo-novela. Y esto se produce porque permanentemente encontramos en esta última novela factores que minan las certezas y desestabilizan el sentido.⁵²

Es dable aclarar que el texto nunca resuelve no sólo el estatuto genérico al que pertenece (como ya señalamos) sino tampoco la índole ni la real procedencia de la materia narrada. La falta de claridad en la nomenclatura hace que las expectativas de los

⁵⁰ Examinamos estos aspectos en un párrafo del capítulo anterior, dedicado a la figura de Campuzano como representación de la imagen autoral enferma, por lo que ahora no ahondaremos en ello. Lo que sí nos interesa destacar en esta oportunidad son los efectos de las imaginaciones del alférez. En especial, remitimos nuevamente al recorrido propuesto por Agamben (2002) para el estudio de la idea del arte como operación fantasmática vinculada a la melancolía.

⁵¹ Riley (1973), con su habitual perspicacia, hace muchos años ya señaló que la ambivalencia era la nota característica de la teoría literaria cervantina: “Cervantes se nos aparece como un crítico más agudo y original, y también más ambivalente, de lo que habíamos imaginado. Su ironía da vueltas y más vueltas, incluso sobre sí misma. Por medio de una paradoja típica nos muestra su agudeza crítica de la forma más contundente a base de devolver la pelota a la crítica literaria usando procedimientos artísticos que son normalmente el objeto de la crítica.” (Riley, 1973: 294)

⁵² Williamson, en su ya citado artículo sobre las dos últimas novelas de la colección de *Ejemplares*, analiza los modos en que Cervantes se distancia del didactismo desplegado por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*. Tras oponer los modos cervantinos de construcción del sentido a los alemanianos, arguye: “el *Casamiento* y el *Coloquio* están rodeados de misterio no sólo porque los perros dudan de sus propias identidades sino porque Campuzano mismo no puede convencer a su compañero Peralta de que el coloquio pasó de veras. Así pues, el *Casamiento* y el *Coloquio*, como también el *Quijote*, están envueltos en capas de ironía que llaman la atención a la relación equívoca del texto literario con la verdad histórica.” (Williamson, 1990a: 188) Y finalmente, concluye: “Al profundizar en esta meditación, y reaccionando contra el autoritarismo de Alemán, Cervantes indaga en la cuestión de la relación entre la ficción y la verdad, y descubre ideas que prefiguran ciertos temas de la crítica moderna: la ausencia del autor, la imposibilidad de resolver el texto en un sentido único y certificado, la participación del lector en la creación del significado literario, el arte como un juego reflexivo. Y Cervantes, como el gran creador que es, logra cuajar estas ideas en formas literarias originalísimas que siguen intrigando a los estudiosos de su obra.” (Íbidem: 198)

lectores en cuanto a los posibles temas e imaginarios vinculados con cada una de estas diversas calificaciones se vean, a menudo, defraudadas.

En efecto, el alférez designa “sueños o disparates” lo que antes juró ser maravillas y milagros que él, porque “estaba tan atento y tenía delicado el juicio, delicada, sutil y desocupada la memoria, merced a las muchas pasas y almendras que había comido...” había podido tomar todo “de coro, y casi por las mismas palabras que había oído...” (*Casamiento*, 537).⁵³ Ninguna de las dos denominaciones es fortuita, ya que de cada una se pueden extraer diferentes sentidos que permiten conectar este último texto con diversas tradiciones que se hacen presentes no sólo en el *Coloquio* sino a lo largo de toda la serie que constituyen las *Novelas ejemplares*. Del carácter de “disparates” nos ocupamos en el apartado anterior. En este, abordaremos los alcances de interpretar *El coloquio de los perros* bajo el mote de “sueño”.

4.2.1 El sueño de Campuzano

Si atendemos a su caracterización onírica, amén de las cuestiones vinculadas con los efectos melancólicos a los que ya nos hemos referido, es posible vincular el texto del *Coloquio* con una larga tradición de sueños literarios que gozaban en España de una presencia muy destacada durante el Siglo de Oro. Teresa Gómez Trueba (1999), quien ha dedicado un pormenorizado estudio al tema afirma:

⁵³ Precisamente en ese “casi”, Alicia Parodi cifra toda una poética de la lectura presente en las *Ejemplares*. Para la autora, la cuestión de la alegoría tal como se plantea en la colección a partir de la inserción de la profecía pone en juego “la fidelidad a un texto original”: “...Campuzano no desea otra cosa que la fidelidad absoluta. Casi, casi: la unidad deseada, la forma verdadera parece imposible en un mundo de diferencias.” (2002: 38) Nos interesa en particular la idea de una unidad que se busca restaurar, puesto que, desde otra perspectiva, planteamos que la colección tiene como uno de sus ejes la conciencia de esa fragmentación.

Se trata, además, de sueños reveladores de grandes verdades filosóficas, religiosas, morales o incluso científicas, que el narrador del texto se propone transmitir a los lectores para que no se olviden y pierdan tan grandes y trascendentes descubrimientos. Tales obras aparecen enmarcadas dentro de unas fórmulas estereotipadas que apenas registran variación. (Gómez Trueba, 1999)

A su vez, señala que la mayoría de las veces la literatura onírica estaba vinculada en España a la literatura utópica. Vale decir que los sueños servían para enmascarar ideas o concepciones (sobre todo, políticas) que era mejor disimular o no expresar abiertamente. En relación con este tipo de discursos, proliferaban en la época diversas teorías sobre los sueños que trataban de explicar sus orígenes y su naturaleza.⁵⁴

Es decir que al denominar “sueños” los sucesos relatados en el *Coloquio*, Campuzano estaba abriendo la puerta para una interpretación en clave política. Y no es extraño, porque la obra del alférez guarda muchos puntos con la literatura onírica.⁵⁵ El dispositivo del sueño, entonces, además de servir para desestabilizar el sentido y derribar certezas, tiene una larga tradición que permite extraer algunos otros corolarios a partir de su utilización.

Los sueños literarios, como señala Gómez Trueba (1999) en su ya citado estudio, poseían ciertas características estructurales y temáticas identificativas. El sueño del alférez no respeta plenamente algunos de los rasgos formales (entre otras cosas, por ejemplo, si bien hay un relato en primera persona, el narrador no es quien presuntamente sueña –Campuzano– sino un perro que dialoga con otro; asimismo, hay

⁵⁴ Tal como afirma Richard Kagan (1991) en su estudio sobre Lucrecia de León, una mujer de fines del siglo XVI que decía tener sueños proféticos –a quien la Inquisición persiguió y procesó por debido al tenor político de sus profecías–, “los españoles, como la mayoría de los europeos del siglo XVI, estaban fascinados por los sueños. Pensaban que los sueños tenían dos orígenes, uno natural y otro sobrenatural. Respecto a las causas naturales de los sueños, los filósofos del siglo XVI seguían las doctrinas de Aristóteles que consideraba los sueños como el producto de las percepciones sensoriales sobre el alma, o ‘espíritu’, durante el periodo de reposo. Pero la literatura renacentista sobre los sueños incluía también una tesis claramente no aristotélica: la de que algunos sueños tenían un origen sobrenatural, bien diabólico o bien divino.” (Kagan, 1991: 55)

⁵⁵ La trampa está, por supuesto, en que no sabemos si son “sueños” o “disparates” (lo que implicaría, precisamente, lo contrario –por los motivos que explicamos en los párrafos precedentes)

un recorrido a través de la vida de Berganza, pero no queda claro cuál de los dos perros sería el guía). Sin embargo, los temas tratados por los canes se asemejan bastante a los tópicos presentes en los textos oníricos, tal como expondremos en los siguientes párrafos.

La tradición literaria a la que estamos haciendo referencia comienza con el *Somnium Scipionis* de Cicerón. Éste formaba parte de las fuentes que C. S. Lewis (1997: 27-32) atribuye a la imagen del mundo predominante en la literatura medieval y renacentista.⁵⁶

Recordemos que el *Sueño de Escipión* es la visión con que concluye, en el libro VI, la *República* ciceroniana (calcada sobre el sueño/visión de Er el Armenio, con el que termina la *República* de Platón). Transmitido desde la Antigüedad, fundamentalmente, gracias al comentario que le dedicara Macrobio, el *Somnium Scipionis* presenta el ascenso de Escipión el Africano a los cielos, donde se encuentra con su abuelo (adoptivo), Escipión el Africano Mayor. A partir de este sustrato anecdótico, el texto ofrece la concepción ciceroniana del cielo, pero también una visión de la tierra que introduce el tópico de la insignificancia del hombre en la escala cósmica.

El texto de Cicerón nos interesa, en primer lugar, porque uno de los perros del *Coloquio* cervantino se llama, sugestivamente, Cipión.⁵⁷ Lo segundo que consideramos destacable es la presencia de ciertas afinidades temáticas y, por supuesto, la idea de que la remisión a este sueño literario permitiera unir, al final de las *Novelas ejemplares*, las

⁵⁶ Como testimonio de que el texto ciceroniano se conocía en España podemos citar la existencia de una versión española –paródica– del *Sueño de Escipión* (1520), a cargo del humanista Juan Luis Vives. Asimismo, tenemos conocimiento de que Cervantes estaba familiarizado con el texto (no sabemos con qué versión, pero sí que tenía presentes sus tópicos principales) gracias al minucioso análisis que realizara Franklin Brantley (1970) del relato que hace Sancho al descender del vuelo de Clavileño (*Quijote*, II, 41). Significativamente, aún sin haber contemplado nada, Sancho describe una visión del cosmos muy similar a la que presenta Escipión en su ascenso a las esferas.

⁵⁷ La posible relación entre el personaje cervantino y el héroe romano ya fue indicada por Molho (1970 y 2005) y por Riley (2001).

tres coordenadas planteadas al inicio de la colección en los poemas cantados por Preciosa (a saber: la coordenada religiosa, la política y la poética). Repasaremos sucintamente a continuación las cuestiones abordadas por el texto clásico.⁵⁸

El sueño ciceroniano comienza reflexionando sobre la virtud y la sabiduría (temas con los que, justamente, culmina el *Coloquio*) necesarias para la república. Luego, Escipión se encuentra en sueños con su abuelo, éste le muestra Cartago y proclama una profecía política: la destrucción de Cartago y la de Numancia. Inmediatamente, sobreviene una disputa sobre la vida de ultratumba. En ese contexto, se le anuncia a Escipión que aquellos que han engrandecido a su patria tienen un lugar reservado en el cielo. A partir de eso, se introduce la idea del cuerpo como cárcel y de la vida como apariencias, puesto que la verdadera vida es la que espera después de abandonar este mundo. Con respecto a ello, Escipión el mayor sentencia: “más bien están vivos los que se escaparon volando, como de una cárcel, de las cadenas del cuerpo. La vuestra, la que se llama vida, es en realidad la muerte.” (*República*, VI, 203) Al finalizar, el sueño presenta una visión del cielo y de la armonía de las esferas, y la contemplación de la Tierra y su pequeñez, completada con una reflexión sobre la futilidad de la gloria humana.

No resulta difícil reconocer en esta breve revisión varios de los planteos que, con otros personajes y en otro tiempo, desarrolla el enigmático *Coloquio de los perros*. En primera instancia, es indudable que la última de las *Ejemplares* nos ofrece la imagen decadente de una república fragmentada. El derrotero de Berganza nos pasea por las partes menos luminosas del reino. Por este motivo, no nos llama la atención la mixtura genérica adoptada por Cervantes, puesto que tanto la forma dialógica como el

⁵⁸ El artículo (titulado “Sombra”) con el que concluye el libro que coordiné junto con Alicia Parodi (2013) expone varios de los aspectos que abordaremos a continuación.

dispositivo picaresco de *enfilage* privilegian la presentación de un todo fragmentado en distintos segmentos.⁵⁹

De los márgenes al centro y viceversa (Molho, 1970), la vida del perro pícaro deja al descubierto una caterva de personajes que exhiben con su accionar lo más bajo del comportamiento humano. El *Coloquio* claramente marca un camino de degradación, la construcción de un mundo en ruinas: matarifes iracundos, mozas ventaneras, pastores ladrones, alguaciles corruptos, negros libidinosos, brujas teólogas y profetizas, moriscos avaros, feriantes embusteros conforman una galería digna de emular la tabla de los pecados del Bosco. Este verdadero descenso a los infiernos (Burgos, 2014), nos deja ante un panorama verdaderamente oscuro. Parodi (2013) lo expresa con bellas y certeras palabras: “Vacilaciones, preguntas, que nos devuelven al terreno de la literatura y la oscuridad de sus desvíos, envíos y reenvíos de una parte a la otra del *corpus*. No hay aquí centros luminosos, sino recovecos y untos de brujas. (...) Caminos sinuosos, no ‘allanados’, centros oscuros, por los que adivinamos ‘el misterio escondido’.” (Parodi y Vitali, 2013: 275)

Este recorrido significa, también, una reconfiguración del conjunto entero de las novelas (astutamente anunciado por el “Pareceme” con el que Berganza inicia su relato emulando el “Parece” con el que comienza *La gitanilla*). En cada uno de los episodios es posible reconocer rasgos de los personajes o situaciones presentes en las otras novelas. Algunos de ellos, aparecen indicados de un modo explícito y no han pasado inadvertidos para los críticos (vid. Riley, 2001: 273-274).

Percibimos, pues, una mirada desengañada del mundo en la que se hallan imbricadas las coordenadas política, religiosa (moral, para ser más precisos) y poética.

⁵⁹ De este modo, más allá de las implicancias ideológicas y genéricas (suponiendo que estos aspectos pudieran separarse) que conlleva la aproximación del *Coloquio* al modelo propuesto por Mateo Alemán (Riley, 2001; Vila, 2013b), es destacable la función formal que cumple el desfile por diferentes amos, al permitir una representación fragmentaria.

En el medio de este sueño encontramos también –al igual que en el de Cicerón–, una profecía –no sabemos si es política– que anuncia –de eso sí estamos seguros– la destrucción de un orden y su reemplazo por uno nuevo.⁶⁰

La posible reminiscencia del texto ciceroniano autoriza también una lectura que focalice en la presencia de los tópicos humanistas al final de la colección. En efecto, la vida del polifacético can admite ser leída, entre otras cosas, como la ficcionalización del ocaso de los ideales del humanismo.⁶¹

4.2.2 El camino de Berganza o los despojos de la república

El relato de Berganza ostenta una estructura fragmentaria y simétrica en la que se privilegian las dualidades. Como señaláramos con anterioridad, tanto la forma dialogada –que indefectiblemente mina con interrupciones el relato–, como la técnica narrativa fundada en la sucesión de amos colocan en primer plano la tensión entre segmentación y unidad.⁶²

Debemos a Maurice Molho (1970 y 2005) un finísimo análisis de la *dispositio* del conjunto de episodios que conforman la vida del perro cervantino. Según este investigador, es posible dividir los amos de Berganza en dos series (conformadas por

⁶⁰ Para la relación entre sueños, literatura y política, véase Pérez Samper (2003). Allí, la autora aborda, entre otros tópicos el de la visión satírica del arbitrista (que, como sabemos, es uno de los personajes que el perro escucha hablar en el hospicio).

⁶¹ William Bouwsma (2001), en un insoslayable estudio sobre el ocaso del Renacimiento, al que tuvimos oportunidad de hacer referencia en el capítulo anterior, afirma que durante el período abarcado por las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII, Europa afronta un momento de clímax y a su vez declive de las nociones que habían dado forma a la cultura renacentista. En términos culturales, se ponen de manifiesto en esta época ciertas dudas e inquietudes que pueden interpretarse como las claves de esa decadencia: “una nueva preocupación por la identidad personal, cambios en los intereses de los grandes pensadores, un declive en la confianza acerca del futuro, el aumento de la incertidumbre.” (Bouwsma, 2001: 8)

⁶² María Beatriz Durán (2013: 217-225) ha dedicado un artículo a examinar las figuras retóricas que operan en la construcción del *Coloquio*. Allí, señala que la autobiografía de Berganza posee una disposición especular (a la manera de un quiasmo).

cuatro años cada una) con un episodio liminar (el de la bruja) que oficia de gozne entre ambas. Cada una de ellas, a su vez, presenta una coherencia muy bien trabada entre los episodios que las componen.

A nosotros nos interesa destacar estos juegos de duplicaciones, que son una constante constructiva en la colección –como tuvimos oportunidad de examinar al ocuparnos de algunas de las doncellas y de algunos personajes con rasgos de poetas–, aquí se encuentran particularmente concentrados.⁶³ En relación con esto, consideramos pertinente citar las expresiones de Edward Riley (2001) extraídas de un artículo en el que se aproxima al estudio del *Coloquio* desde la teoría narrativa psicoanalítica:

Las dos novelas unidas de Cervantes sugieren en gran medida ideas en torno a los ‘dobles’, lo cual es tanto como decir división de personalidad. Sin tener en cuenta la dualidad Campuzano/Peralta, en los perros ellos toma dos formas diferentes. Cada uno, en tanto que perro y hombre, es una entidad dividida de buen principio, y en tanto que pareja de interlocutores que dialogan, actúan en ciertos aspectos como uno, según mostraré más tarde. El lazo entre ellos gana fuerza con la sugerencia, muy viva aunque no explícita, de que son hermanos gemelos (...). Así, cada uno por separado y los dos juntos representan un concepto que desafía la unidad del yo, como, desde luego, hace el psicoanálisis freudiano. (Riley, 2001: 260-261)

Si extraemos estas observaciones de la égida psicoanalítica y las colocamos en relación con las cuestiones poéticas que nos incumben aquí, comprobamos que la idea del doble cobra mucha fuerza en tanto ficcionalización de una primigenia unidad que se ha quebrado pero no se ha perdido del todo. Al mismo tiempo, no resulta casual que la novela más palmariamente metaficcional y autorreferencial se encuentre construida sobre estos principios. Antes bien, por el contrario, creemos que esto se debe a una

⁶³ Recordemos los juegos de duplicaciones que se establecen entre Preciosa (la gitanilla) y Costanza (la ilustre fregona), o la novelación de la dualidad en el caso de las dos doncellas (donde, como vimos, el tema del doble se ficcionaliza hasta en el nombre masculino que elige Teodosia al disfrazarse de hombre). Por otro lado, si repasamos las figuras masculinas, observaremos que también muchas de ellas se presentan por duplicado (no sólo en tanto concreciones ficcionales del ideal armas y letras (Parodi, 2002), sino también porque aparecen como personajes opuestos complementarios (como Ricardo, el amante liberal, y Felipe Carrizales, el celoso extremeño; o bien Tomás, el licenciado vidriero y Campuzano).

voluntad por destacar el *ordo artificialis*. Los fragmentos diestramente reunidos por una coherencia subyacente que sólo un hábil lector puede reponer parecen constituir el modo en que las *Ejemplares* novelan su poética.

Esto último se encuentra ratificado por los comentarios de Cipión y las aclaraciones de Berganza, que a menudo destacan el procedimiento de selección y recorte que indefectiblemente implica todo relato. Así, ni bien el segundo comienza a contar sus orígenes en el matadero, el primero lo interrumpe para censurar la minuciosidad con que lo hace:

CIPIÓN.-Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia. Y quírote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir. (*Coloquio*, 547-548)

Aunque Berganza acepte de buen grado estos consejos teóricos de su amigo sobre la distinción entre materia y forma, la pedantería crítica de Cipión queda acallada cuando aquél demuestra manejar con maestría los resortes del arte de narrar para producir suspenso e interés en el oyente. En efecto, a lo largo de toda la primera parte de su relato, Berganza va generando expectativas en torno al episodio central: el de las brujas Camachas. Por ello, detrás de la sentencia emitida por Cipión –con su habitual dogmatismo– aludiendo a su indiscutible naturaleza animal, Berganza despliega sus mecanismos de narrador para minar las certezas y encender la curiosidad de su interlocutor:

CIPIÓN.-Mírate a los pies y desharás la rueda, Berganza; quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado entre los dos ser cosa sobrenatural y jamás vista.

BERGANZA.-Eso fuera así si yo estuviera en mi primera ignorancia; mas ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.

CIPIÓN.-Pues ¿ahora no puedes decir lo que ahora se te acuerda?

BERGANZA.-Es una cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla.

CIPIÓN.-Digo que me la cuentes antes que pases más adelante en el cuento de tu vida.

BERGANZA.- Eso no haré yo, por cierto, hasta su tiempo: ten paciencia y escucha por su orden mis sucesos, que así te darán más gusto, si ya no te fatiga querer saber los medios antes de los principios.

CIPIÓN.-Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres.

(*Coloquio*, 554)

Este extenso pasaje es uno de los más reveladores, a nuestro juicio, de todo el *Coloquio*. Por un lado, por primera vez desde que comenzara su relato, descubrimos que Berganza sabe lo que hace (y que lo está realizando de un modo “concertado”, con un fin, aunque su compañero y nosotros ignoremos cuál sea). Por otro, en relación con lo antedicho, se enuncia la existencia de un misterio escondido en el centro del relato que quizás pueda explicar el origen del fenómeno que estamos presenciando (esto es, que dos perros hablen), aunque luego la posible justificación sólo nos aporte más incertidumbre. Por último, la frase final de Cipión es un reconocimiento de la primacía del poder de la ficción a la vez que una puesta en primer plano de la existencia de un “que” y de un “cómo” dignos de ser tenidos en cuenta a la hora de cualquier análisis. En última instancia, quizás un “cómo” verosímil pueda mitigar los efectos de un inverosímil “que”.

Si abandonamos el plano de la representación y nos adentramos en el mundo representado –aunque en realidad, sólo puedan separarse a los efectos expositivos, puesto que son parte de una misma amalgama–, es posible advertir que la sentencia de Cipión “Mírate los pies y desharás la rueda” puede aportarnos una pista para interpretar

el camino de su amigo Berganza. En tanto que versión zoológica del oráculo délfico (“conócete a ti mismo”), la frase de Cipión señala uno de los temas más importantes de la cultura humanística: el problema del saber.

Alicia Parodi (2002: 46) ya señaló certeramente que la última de las *Ejemplares* podía ser leída como la forma novelada del tema de la dignidad y miseria del hombre. Y esto se debe a que la capacidad de hablar era para los humanistas la clave que permitía distinguir a los hombres de los animales. En este sentido, el camino de Berganza es pasible de ser interpretado, en última instancia, como un camino de autoconocimiento.

El conjunto de tópicos que –de acuerdo con el valioso estudio de Francisco Rico (1997) sobre el humanismo– conformaban el concepto de *dignitas hominis* durante los siglos XV y XVI, aparecen en España vinculados a distintos géneros literarios, entre ellos, los destinados a exaltar los *studia humanitatis*.⁶⁴ A través de ellos, lo que se pone de manifiesto es que no sólo la palabra nos separa de las fieras, sino la palabra en tanto vehículo de conocimiento y de construcción la civilidad, como la concebían los humanistas.

Volviendo a nuestros perros parlantes, entonces, podemos sospechar que en su diálogo no sólo encontremos ficcionalizado el prodigio de la palabra, sino también el problema del saber humanista, estrechamente vinculado al de la constitución república.

⁶⁴ Dispuesto a ofrecer un análisis del funcionamiento de estos tópicos en las *propulsiones* llevadas a cabo en las diferentes academias humanistas españolas, Rico resume dichos *topoi* de la siguiente manera: “Puesto a reducir a síntesis provisional los principales puntos de coincidencia entre las apologías de la dignidad humana y las apologías de la cultura que se alimenta en las *litterae humaniores*, yo propondría un ‘arquetipo’ similar al siguiente. *El hombre es superior a los animales por obra de la razón, cuyo instrumento esencial es la palabra. Con cada palabra se adquieren las letras y las bonae artes, que no constituyen un factor adjetivo, sino la sustancia misma de la humanitas. La humanitas, por tanto, mejor que cualidad recibida pasivamente, es una doctrina que ha de conquistarse. No sólo eso: la auténtica libertad humana se ejerce a través del lenguaje, a través de las disciplinas, ya en la vida civil, ya en la contemplación. Porque con esas herramientas puede el hombre dominar la tierra, edificar la sociedad, obtener todo el conocimiento y ser, así, todas las cosas (microcosmos), realizar verdaderamente las posibilidades divinas que le promete el haber sido creado a semejanza de Dios.*” (Rico, 1999: 171 –las cursivas pertenecen al original)

Por ello, reflexionar sobre el camino de Berganza puede conducirnos lo particular a lo colectivo.

En este sentido, es dable señalar que los ojos de Berganza nos brindan una imagen degradada de la república. Ya Molho (2005: 290-294) señaló la decadencia expuesta a través de los amos del can cervantino, a quienes él concibe sin vueltas como un “desfile de pecadores”. Nos interesa apuntar aquí que el crítico francés vincula estos hechos con la concepción agustiniana de la república:

El problema que implícitamente plantea el itinerario de Berganza es el de la ciudad de Dios. De ahí la arquitectura del *Coloquio*, en la que se distinguen dos categorías de maldades humanas que, en el seno de un solo y único reino, se confunden en apariencia y conviven con la ley de divina justicia que constantemente están infringiendo; de modo que la España que el perro recorre, desde Sevilla donde se vierte el oro y que es la capital financiera, hasta la capital política asentada en Valladolid donde reside el rey, es el lugar de dos ciudades coincidentes y contradictorias. (Molho, 2005: 292)

Más allá de la división propuesta por este mismo estudioso entre “incluidos” y “excluidos” –que no deja de ser atinada– es dable destacar que los personajes de ambos grupos pertenecen a los márgenes de la república, se mueven en las fronteras (espaciales, como los jiferos que estaban en las afueras de la ciudad; morales, como los pastores que engañan y roban a su amo; legales, como el alcalde, y así podríamos seguir con todos). Indudablemente, el *Coloquio* funciona como un espejo que devuelve una imagen degradada de la sociedad.

Sin embargo, en medio de toda esa perdición, surge el milagro del artificio. La palabra a la vez que denuncia tiene el poder de reconstituir, de reconstruir (los ánimos, la república –como tendremos oportunidad de explicar en el último apartado). Teniendo en cuenta el tema de la *dignitas hominis* en los términos planteados por Rico (1999), nos

preguntamos si es posible concebir el derrotero de Berganza –allende su condición de panorama degradado– como una metáfora de los distintos grados del saber.

Existía en la época una profusa reflexión en torno al estatuto de las diferentes ciencias y saberes. Si atendemos a las *divisiones philosophiae* tal como se concebían en este periodo, muchos tratados las organizaban en orden de menor a mayor abstracción.⁶⁵ En el derrotero de Berganza es posible trazar, también, una parábola que vaya de lo más rústico a lo más sublime del conocimiento humano: los primeros amos representan los estratos más bajos del saber (matarifes y pastores, cercanos, incluso, materialmente al mundo animal); luego, están los que tienen conocimientos aplicados, como el mercader, cuya ocupación era considerada, como señala Molho (2005: 244-256), vil; el alguacil – que no es más que un burócrata corrupto– y el atambor – que representa, junto a sus compañeros de milicia lo peor de la soldadesca.⁶⁶ Luego, forma parte de un grupo de gitanos hasta que pasa a servir a un morisco (ambos amos, como señala, Molho (2005: 262 y ss.), pertenecen a la serie de los excluidos). No está claro a qué se dedican los primeros, pero se mueven en un universo errabundo y engañoso (si le creyéramos al viejo gitano del aduar de *La gitanilla*, deberíamos decir que “viven por su industria y pico”), mientras que el segundo es un labrador, aunque, Berganza declare que “su ciencia no es otra que la de robarnos” (*Coloquio*, 610). Lo importante es que en la huerta del morisco, Berganza se acerca al poeta que luego lo conducirá a conocer a los miembros de una compañía teatral, quienes serán sus últimos amos antes de que entrara

⁶⁵ Helmut Jacobs (2002) dedica un volumen entero al estudio del tema. En él, repasa las diferentes transformaciones que se suscitaron a lo largo del periodo en cuanto a la división de las artes mecánicas y liberales. Entre las fuentes Jacobs que cita, se encuentra el tratado del franciscano Juan de Pineda titulado *Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana* (1589). Según Jacobs, Pineda ordena las siete *artes mechanicae* “de menor a mayor en función de una jerarquía que, como hizo por ejemplo Llull, no se detiene a justificar: en primer lugar la agricultura, en segundo la caza, en tercero todos los oficios para los que se precisa un martillo (Pineda nombra los carpinteros, los albañiles, los herreros, los cerrajeros y los orfebres), en cuarto lugar coser, hilar y tejer, en quinto la navegación comercial, en sexto el servicio militar y en séptimo lugar la medicina práctica, especialmente la cirugía. (Jacobs, 2002: 56-57)

⁶⁶ Berganza los describe del siguiente modo: “Iba la compañía llena de rufianes churrulleros, los cuales hacían algunas insolencias por los lugares do pasábamos, que redundaban en maldecir a quien no lo merecía.” (*Coloquio*, 585)

a servir en el Hospital de la Resurrección. Como se puede apreciar –siempre entre brumas, mediante zigzagueos, claro está–, el protagonista de esta autobiografía canina se va acercando cada vez más a los saberes sublimes: las artes liberales representadas por los cuatro (mal llamados) locos del hospital.

Al final de su relato, Berganza refiere haber escuchado –así como Campuzano afirma haber oído su conversación con Cipión–, durante siesta del verano anterior, la charla de cuatro internados en el hospital: un poeta, un matemático, un alquimista y un arbitrista.

En rigor, el texto nunca menciona que se trate de locos. Parecen formar parte de esos personajes arrojados al hospital por la pobreza (como declara Campuzano en la conversación que mantiene con su amigo Peralta antes de mostrarle el coloquio que estamos analizando).⁶⁷ La tradición los consagró luego como “los cuatro locos del hospital”, pero son, en realidad, cuatro despojos de las artes liberales llevadas a su máxima expresión. Si algo les ha traído la ruina, ha sido encerrarse en un mundo teórico, en el universo de las ideas sin conexión con la experiencia. Todos ellos sufren en realidad de un exceso de la facultad imaginativa.⁶⁸

Cabe aclarar que si bien estos personajes son presentados con una mirada irónica sobre sus imposibles y teóricas apreciaciones de cómo mejorar el mundo, lo que hay fuera del hospicio (que venimos conociendo a través de los ojos de Berganza) no es en absoluto mejor. Los cuatro imaginativos, a diferencia de los maliciosos amos de Berganza, generan empatía y, como mucho, una mueca compasiva.

⁶⁷ Al explicar su situación, el alférez afirma: “y, como la pobreza atropella a la honra, y a unos lleva a la horca y a otros al hospital, y a otros les hace entrar por las puertas de sus enemigos con ruegos y sumisiones (que es una de las mayores miserias que puede suceder a un desdichado)...” (*Casamiento*, 534)

⁶⁸ Carvallo, siguiendo a Huarte de San Juan, expone que la facultad imaginativa es necesaria para el desarrollo de “todas las artes que consisten en proporción, figura, y armonía, como son, el escribir, eloquencia, astrología, medicina, governacio[n], matemática, pintura, y milicia. En las cuales no puede aventajarse el que no tuviere sutil imaginativa.” (*Cisne de Apolo*, I, 70)

Por todo lo dicho, es plausible considerar que *El coloquio de los perros* involucre, entre otras cosas, una mirada sobre la poesía como una forma de conocimiento (tal como la concebían los humanistas). En este contexto, no parece fortuito que *El coloquio de los perros* sea la única novela en la que se mencione y se defina la palabra filosofía. Del mismo modo, tampoco consideramos accidental que el episodio central del relato de Berganza involucre una reflexión sobre los saberes prohibidos y se desarrolle en un contexto que nos remita –dentro de la colección– a la representación de la poesía como ciencia.

4.2.3 La profecía de la bruja: la doncella y la ciencia en ruinas

El encuentro de Berganza con la bruja Cañizares, episodio central de su relato y, por ende, del sueño-visión de Campuzano, se da en un contexto muy particular. Todo nos conduce a pensar que en él se están poniendo en juego las dos concepciones de poesía desplegadas en la colección: la poesía como doncella y como ciencia.

En cuanto a las posibles remisiones de la poesía como ciencia, resulta significativo que el episodio del amo atambor, dentro del cual está inserta la aparición de la Camacha, guarde muchos puntos en común con la historia del Licenciado Vidriera, que es, precisamente, quien enuncia esa definición. En primer lugar, Berganza se topa con la compañía de soldados en una encrucijada del camino –al igual que Tomás se había encontrado con Valdivia– y esto determina que el perro cambie de rumbo, hacia “Italia o Flandes” –derroteros que también el por entonces Rodaja decide emprender debido a su encuentro con el mencionado capitán. Todo esto no significaría de por sí demasiado, si, inmediatamente, Berganza no reprodujera casi exactamente las

mismas palabras que expresa el narrador de la novela de Vidriera. El perro narra el cambio de itinerario de la siguiente forma:

...y así, determiné de acomodarme con él, si él quisiese, y seguir aquella jornada, aunque me llevase a Italia o a Flandes; porque me parece a mí, y aun a ti te debe parecer lo mismo, que, puesto que dice el refrán "quien necio es en su villa, necio es en Castilla", el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos. (*Coloquio*, 584)

Recordemos que, por su parte, el narrador de la novela del Licenciado afirma: "Poco fue menester para que Tomás tuviese el envite, haciendo consigo en un instante un breve discurso de que sería bueno ver a Italia y Flandes y otras diversas tierras y países, pues *las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos*;" (*El licenciado vidriera*, 269 –el subrayado es nuestro)

Las notas de la edición de García López señalan estas reiteraciones como meras coincidencias. Por supuesto que todo esto podría seguir siendo algo meramente accidental, excepto porque, además de todo lo que ya hemos dicho, Berganza se transforma aquí en el "perro sabio" que, al igual que Tomás cuando se transforma en Vidriera (el loco sabio), es exhibido por los poblados como una atracción alrededor de la cual, la gente se juntaba para ver sus gracias (tal como perseguían, también, al licenciado por su ingenio).

Ahora bien, la pertinencia de señalar todas estas coincidencias estriba en que este episodio de la vida de Berganza nos toparemos con dos cuestiones estrechamente ligadas entre sí y presentes también en la novela del licenciado, a saber, el problema de la identidad y la cuestión del saber. Ambos están implicados en la profecía de la bruja.

El texto profético enunciado por la Camacha y reproducido por Cañizares llega a nosotros a través de la versión dicha por Berganza y anotada por Campuzano. De la inestabilidad que generan estos diferentes niveles de enunciación yuxtapuestos, así

como de su carácter de poética se encargó oportunamente Parodi (2002: 37 y ss.). Siguiendo a Amenzúa y Mayo (1956-1958) y a L. J. Woodward (1959), la autora señala la presencia de dos intertextos canónicos –uno clásico y otro, religioso– que informan la profecía: la *Eneida* de Virgilio (canto VI, v. 853) y el *Magnificat* cantado por María en *Lucas*, 1, 51-52. El texto tal como lo reproduce Berganza es así:

Volverán en su forma verdadera
 cuando vieren con presta diligencia
 derribar los soberbios levantados,
 y alzar a los humildes abatidos,
 con poderosa mano para hacedlo. (*Coloquio*, 594)

Como ya dijimos, la profecía habla de la destrucción de un orden y el advenimiento de otro nuevo. Ignoramos si se trata de un mensaje político o, como arriesga Cipión, de una alusión al juego de bolos.

Lo que nos interesa destacar es que la profecía de la bruja exprese a la perfección el afán sincrético del final de la colección, puesto que se erige sobre las ruinas de otros textos, de otras tradiciones. En ella, se unen los tres universos que en los poemas de *La gitanilla* se hallaban dispersos en cada uno de los poemas: el religioso, el político y el poético.

En cuanto a la esfera religiosa, está claro que la referencia al *Magnificat* nos conduce al tema mariano expresado en el poema de Santa Ana. La faceta política viene dada por el intertexto clásico. Recordemos que en el canto VI, Eneas desciende a los infiernos y se reencuentra allí con Anquises, su padre, quien pronuncia el vaticinio aludido en los últimos dos endecasílabos de la Camacha. El fragmento elegido como

intertexto es sumamente importante, puesto que en él se encuentra formulado el ideal imperial romano.⁶⁹

Finalmente, con respecto a la coordinada poética, creemos posible asociar la profecía con la buenaventura de Preciosa, dado su carácter de texto adivinatorio. No huelga evocar aquí cómo Cañizares define el texto transmitido: “Lo que has de hacer, hijo, es encomendarte a Dios allá en tu corazón, y espera que éstas, que *no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas*, han de suceder presto y prósperamente;” (*Coloquio*, 595) La adivinanza tiene, por supuesto, connotaciones lúdicas que permiten emparentar estos versos con los de la ya mencionada buenaventura.

Por último, cabe señalar que los tres poemas enunciados por Preciosa involucran el tema de la filiación, es decir, las composiciones de Preciosa hablan de tres madres. En el caso de la profecía, se conjugan la maternidad monstruosa de la bruja, la maternidad de María y, en el caso del texto virgiliano, estamos ante vaticinio enunciado por un padre.⁷⁰ De una u otra manera, el texto de la Camacha nos habla de los orígenes desde el final, en un movimiento que reproduce el efecto de las ruinas, que unen en una misma manifestación pasado, presente y futuro.

La colección nunca devela si los perros eran humanos o no, si la profecía respondía a un embrujo o se trataba de una chanza (como la buenaventura del comienzo), si los perros realmente hablaban o Campuzano lo había soñado o imaginado. El autor parece querer que permanezcamos en el misterio.

⁶⁹ Recordemos que los mentados versos de la *Eneida* contrastan el futuro imperial de Roma con el de otros pueblos, destinados a desarrollar las artes: “Excudent alii spirantia mollius aera, / (Credo equidem), vivos educunt de marmore voltus; / orabunt causas melius caelique meatus / describent radio et surgentia sidera dicent: tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes) pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos.” (Virgilio, *Aeneida*, VI, 847-853)

⁷⁰ La cuestión de los partos y su incidencia en la poética cervantina es un tema que actualmente investiga Clea Gerber como extensión de su tesis de doctorado, dedicada a estudiar estos asuntos en el *Quijote*. Nos contentamos aquí con señalar la presencia de la cuestión de los orígenes al final de la colección, lo que

4.2.4 Fragmentos de un discurso poético: coda y reconstrucción del sentido

Desde su inicio, *El coloquio de los perros* pone de manifiesto –tal como hemos podido desarrollar en los párrafos precedentes– el tenor teórico que lo informa, puesto que lo primero que hacen los perros de Mahúdes recientemente dotados con el don del habla es destacar el artificio. De ese modo, asombrado por su nueva posibilidad parlante, Berganza emite una frase que hace resonar las palabras dichas por Campuzano y nos recuerdan las ya mentadas de Carvallo: “–Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros *pasa de los términos de naturaleza*” (*Coloquio*, 540 –destaca por nosotros)

Ciertamente, el diálogo entre los perros de Mahúdes se encuentra atravesado por muchos de los problemas teóricos que se trataron en las demás novelas (y, en especial, en el *Prólogo*). En esta última pieza asistimos a una desarticulación de los tópicos, ideales y géneros planteados a lo largo de la colección. Al igual que el relato del *Casamiento*, el diálogo canino pone al descubierto los mecanismos ficcionales que sustentan todas las *Ejemplares*.

Si el *Coloquio* –como hemos mostrado– se encuentra enmarcado por una discusión sobre la verosimilitud, no es menos cierto que el interior de la conversación perruna expone otros asuntos teóricos. Amén de las diversas apreciaciones literarias que recibe Berganza de parte de Cipión (y viceversa), a las que ya hemos hecho referencia, el final del relato es especialmente significativo en lo que a teoría se refiere, porque allí se concentran una serie de reflexiones en torno a la sabiduría que están ligadas con las concepciones poéticas del momento.

Cuando Berganza está por culminar el relato de su vida, pide permiso a su amigo para contar dos últimas anécdotas. La primera refiere una ocasión en la que él intenta

dar un consejo al Corregidor de Valladolid, pero, siendo perro, sólo logra ladrar y no sólo no es comprendido, sino que es echado del lugar a los golpes. La segunda involucra el accionar de una pretenciosa perrilla de falda, muy pequeña, que en los brazos de su dueña, una señora muy principal, se animó a ladrarle e incluso morderlo.

El primer suceso narrado despierta una profunda reflexión en su compañero:

CIPIÓN. Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la oscurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio. (*Coloquio*, 622)

Curiosamente, las palabras de Cipión recuerdan las reflexiones compartidas por los personajes del Pinciano, cuando éstos discutían –en la epístola primera– acerca de cuál era la verdadera fuente de la felicidad. Hugo sostiene que la satisfacción consiste en conseguir honor y honra, Fadrique defiende que es feliz quien tiene sabiduría y Pinciano deposita la felicidad en la posesión de riquezas. En este contexto, este último esgrime los siguientes argumentos:

...el pobre vive miserable, aborrecido y despreciado, al pobre no hay quien le de la mano, y todo el mundo le da el pie; al rico todo se le ríe, todo le respeta y reverencia. Feliz y bienaventurado es sólo el que tiene paz en sus substancias y que pacíficamente goza de plata y oro. (*Philosophía antigua*, I: 16)

Y luego, citando a “el satírico poeta”, Pinciano agrega: “Dijo el pobre una sentencia y burlan de ella los oyentes, y el rico, una bobería y todo el mundo le estima y hace de ella una apoteagma. No es un hombre más sabio y necio de cuanto tiene.” (*Philosophía antigua*, I: 17)

Si bien es probable que estas mismas nociones circularan por repertorios —es decir que no necesariamente su presencia indique una deuda del *Coloquio* para con el Pinciano—, nos interesa señalar que estas ideas formaban parte de un conglomerado de tópicos que en la época estaban asociados con el quehacer poético. Esta coda nos hace retornar al final del *Casamiento* y principio del *Coloquio*, donde Campuzano se refiere a la pobreza que lo afecta y permite que miremos la obra entera bajo una nueva luz.

La permanente recursividad y autorreferencialidad que hallamos en el *Coloquio* —vinculada con la materia narrada, pero también, presente en el orden del discurso— colocan en primer plano el artificio. Sin embargo, este intersticio entre la representación y lo representado que se produce al poner el énfasis en los mecanismos ficcionales no determina una huida del mundo sino una reconstrucción de éste. El poder de la ficción — parece decirnos el *Coloquio*— reside en su capacidad para dar forma a un nuevo mundo que hace que volvamos los ojos al “mundo real” con la mirada transformada.

4.3. Post tenebras...

...language arises out of a sense of separation from an original unity which is both recalled and desired in the speaking subject. But language is an illusory vehicle through which to reintegrate self and world because it is itself discontinuous with the world. If language does reflect the condition of man as a desiring animal, seeking, out of his sense of alienation, a mirage of unity and wholeness which it promises but never provides, the *Casamiento-Coloquio* is a perfect work in which to see this phenomenon embodied.

(El Saffar, 1976: 22)

El *Coloquio* es, sin dudas, un texto sincrético y, a su vez, fragmentario. En él, los lectores encontramos la representación de un mundo degradado y vil, pero no exento de indulgencia. Después de todo, el autor de la colección que se manifiesta en el *Prólogo*

mutilado y tartamudo no es tan diferente de Campuzano o de los demás personajes arrojados al hospital por la pobreza.

Como vimos, lo que con lenguaje contemporáneo podríamos llamar las condiciones de producción de los artistas, conforma una de las líneas principales de la reflexión teórica en la colección. Y *El coloquio de los perros* se encuentra particularmente atravesado por estas cavilaciones. Recordemos que antes de revelar el texto del *Coloquio* a su amigo Peralta, el alférez Campuzano confiesa cuán lacerante puede ser la pobreza (y lo hace sin indicios de ironía), en una expresión que nos remite –de un modo que podríamos considerar proléptico– a los cuatro enfermos del hospicio.

Sin embargo, no todo termina allí. En efecto, el final de la colección presenta una síntesis que demuele y reconstruye bajo una nueva luz gran parte de los asuntos tratados en las otras novelas. Uno de los últimos párrafos del diálogo canino retoma de un modo solapado y sincretiza las ideas asociadas a la poesía en una misma sentencia sobre la virtud y el entendimiento puesta en boca del perro Cipión:

La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno: desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale. (*Coloquio*, 623)

La virtud de la doncella y el entendimiento de la ciencia, ambos conceptos sugestivamente relacionados con las definiciones de poesía dispersas en la colección, aparecen allí unidos en una misma frase al concluir la última novela. Enunciado, debemos señalarlo, que expresa un juicio de valor sobre el mundo que rodea a los protagonistas perrunos y que cierra este conjunto de novelas con una apelación a la verdad unívoca que subyace a las apariencias fragmentarias.

La unión que proclama Cipión no diluye la dualidad (tal como lo señala a nivel sintáctico el paralelismo con la reiteración del adverbio), sino que, paradójicamente, la reafirma. Es una unidad proclamada, más anhelada que efectiva, que se construye en el plano de los deseos. En nuestra coordenada de lectura, esto nos interesa particularmente, porque expresa la tensión entre el todo y las partes que caracteriza la colección entera, como venimos apuntando. Así pues, el lector queda libre para rearmar las piezas como más le plazca, para recorrer la colección como guste, ya sea intentando reconstruir su prometida unidad a partir los fragmentos, ya, disfrutando de lo que cada parte le pueda ofrecer.

Consideramos destacable que las *Ejemplares* se cierran con un anuncio de unidad señalado como imposible desde el texto mismo mientras se mantenga ese estado de cosas. Es decir, esta unión proclamada sólo puede concretarse fuera del orden establecido por el relato, queda fuera del texto, puesto que éste sólo puede brindar indicios de esa verdad subyacente en la que la virtud y el entendimiento son uno y una. En el mundo representado en el *Coloquio* la fragmentación llega al máximo en todos los niveles y, por sobre todo, la virtud y el entendimiento sin dudas no son una característica de los personajes que desfilan por el relato de Berganza. De este modo, la sentencia no hace más que señalar la fractura y la carencia.

No debemos olvidar, asimismo, que al despedirse los perros prometen encontrarse al día siguiente para compartir una segunda historia, la de Cipión, y completar así la obra. No obstante, la colección termina allí, inconclusa. Esto no hace más que poner el acento de un modo ostensible en el problema de la delicada armonía entre el todo y las partes.

Evidentemente, nos encontramos ante una novela (y una colección) que se predica truncada y que pone de manifiesto, de este modo, uno de sus principios

constructivos: el de la fragmentación. Mercedes Alcalá Galán (2009: 174) señaló al referirse al *Coloquio* la densidad textual que en las obras de Cervantes cobran los vacíos. Al igual que en las ruinas, la carencia tiene una función deíctica, se exhibe como espacio de una ausencia que evoca algo que estuvo y ya no está.

Los perros dejan su charla significativamente cuando está por amanecer. Atrás quedan las sórdidas penumbras de la experiencia hospitalaria. Tal vez, como señala Riley (2001: 234-235), la transformación de Berganza en ayudante de Mahúdes pueda indicar que el amor al prójimo sea una de las claves para salir de esa noche oscura de la República. Sin dudas, la esperanza está unida a la caridad, pero la colección tiene todavía una última vuelta.

El fin del coloquio nos deposita nuevamente en el pequeño cuarto vallisoletano de Peralta. Allí, la esperanza también cobrará la forma del amor fraterno, de la amistad, pero no sólo eso: el final de la colección, es una apología del poder transformador de la ficción y de su eficacia reconstituyente.

Al terminar con su lectura del *Coloquio*, Peralta ha abandonado sus pretensiones verosimilistas de teórico duro y se ha dejado embelesar por el artificio. Habiendo recreado los ojos del espíritu, propone salir a recrear los del cuerpo. Campuzano, por su parte, tiene un texto por escribir, y, en virtud de ello, tiene –después de haberlo perdido casi todo– una razón para vivir.

5. A modo de síntesis

En este último capítulo hemos repasado los diversos modos en que la poética de las *Novelas ejemplares* se halla atravesada por la cuestión del fragmento. Comenzamos con su aparición a nivel retórico a través de la ficcionalización del tópico de las ruinas.

Pasamos luego a realizar un panorama de las numerosas ocasiones en que las novelas mencionan, problematizan o ponen en escena los mecanismos propios de una poética indiciaria. Vale decir, una poética en la que el sentido se construye a partir de señales dispersas, aparentemente inconexas, pero unidas en lo profundo (aunque esta totalidad se configure como algo siempre en ciernes y, en última instancia, inasequible).

Finalmente, los últimos dos apartados están dedicados al análisis del *Casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* a partir de los planteos antes señalados. Demostramos que en estas dos novelas se demuelen y reorganizan bajo una nueva luz las principales coordenadas presentes en la colección entera. Fundamentalmente, prestamos atención a las modulaciones que adquieren en ellas las reflexiones metapoéticas que procuramos hilvanar a lo largo de todo nuestro trabajo.

CAPÍTULO V

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las *Novelas ejemplares* dan muestra cabal de una preocupación por la reflexión poética de principio a fin. Consideraciones acerca de la naturaleza del quehacer literario, el estatuto de los poetas, la finalidad de la poesía, el problema de la representación son constantes en la colección. Y aún más: son ideas que sustentan la unidad de las novelas y conforman su armazón.

Ahora bien, tal como esperamos haber puesto de manifiesto a través de nuestro análisis de los diferentes aspectos metaliterarios que atraviesan las novelas, el ensamble de las ideas poéticas en la colección va unido, paradójicamente, a una matriz fragmentaria. Es posible decir que se despliega a lo largo de las doce *Ejemplares* un difícil equilibrio entre unidad y fragmentación. En nuestra exposición, hemos querido mantener esa tensión, privilegiando el examen de coordenadas que, vinculadas a diferentes problemas teóricos, pusieran de relieve las concordancias, recurrencias y continuidades entre las novelas, sin omitir la presencia de lo fragmentario como motivo literario y como principio constructivo.

La lectura en clave metapoética de la colección cervantina arrojó como resultado la existencia de elementos que señalan la presencia y persistencia a lo largo de las doce novelas de una preocupación por ficcionalizar ciertos temas literarios. En el caso de nuestro trabajo, nos hemos centrado en las dos definiciones de poesía (como doncella y como ciencia), atravesadas ambas por la cuestión de lo fragmentario. De esta manera, vimos cómo las *Novelas ejemplares* resuelven a su modo la colisión de dos cosmovisiones en pugna: por un lado, encontramos las definiciones idealizadas de

poesía heredadas del humanismo; por el otro, nos enfrentamos en la colección con un modo de representación fragmentario, característico de las construcciones barrocas.

Esta tensión en las *Ejemplares* permanece sin resolución. La unidad queda desplazada para un futuro incierto, en el más allá textual. Lo inacabado no sólo no intenta disimularse sino que se denuncia y señala permanentemente. Lo mismo ocurre con las dualidades presentes en la constitución de las doncellas (y en la –por momentos– contradictoria relación que entablan las poesías insertas en las novelas con los modelos ideales que brindan las definiciones teóricas), o bien en la construcción de las figuras de poetas y creadores, en las que se enfatiza la carencia, la deficiencia y la enfermedad (signos todos, en definitiva, de su debilidad material que se revierte en el terreno de la imaginación).

Por lo tanto, la unidad de las *Ejemplares* es del todo menos armónica. Sin embargo, no creemos, como otros críticos, que esto suceda por error o por algún defecto. Antes bien, consideramos que existe en ellas una voluntad de exponer la tensión entre el todo y las partes como principio constructivo que permite dar cuenta de un mundo desintegrado. Sobre las ruinas de cierta visión del mundo, se erige la ficción no como restauración pacífica llevada a cabo mediante calcos de modelos teóricos heredados, sino como un nuevo orden diferente de todo lo demás.

Con respecto a esto, las ideas poéticas parecen funcionar en las *Novelas ejemplares* como un imaginario, un reservorio de ideas y mecanismos, una caja de herramientas de las que el autor se vale para decir su mensaje, para construir su propia versión de lo que la literatura es. Es decir que no encontramos en ellas una mera reproducción sumisa y acrítica de los modelos teóricos en boga.

Las *Ejemplares* son todas ellas, de principio a fin, una exaltación de la representación, del artificio. Recogen acaso lo mejor del sueño humanista: la fe puesta

en la palabra. Pero en este caso, es la palabra ficcional como fuente de goce, de solaz, lo que se exalta. No buscan estas doce novelas brindar excusas extraliterarias para la ficción. Se presentan como un recorrido, un paseo que ofrece recreación al entendimiento. Y, quizás, tras haber discurrido entre los fragmentos en busca de restaurar el sentido, descubramos que, como promete el autor del *Prólogo*, es nuestro afligido espíritu el que termina reconstruido.

BIBLIOGRAFÍA¹

1. FUENTES

1.1. Ediciones utilizadas de las *Novelas ejemplares*

- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 2001 [1613], *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Crítica, Barcelona.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 1996, *Novelas Ejemplares*, edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Madrid, Alianza.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 1995, *Novelas Ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 volúmenes, Barcelona, Altaya.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 1982, *Novelas Ejemplares*, edición de Juan Bautista Avalle Arce, 3 volúmenes, Madrid, Castalia.

1.2. Ediciones utilizadas de las demás obras cervantinas

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1973 [1614], *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1981, *Poesías completas*, Tomo II, Vicente Gaos, ed., Madrid, Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2005, *Teatro completo*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, España, La maison de l'écriture.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2011 [1585], *La Galatea*, edición de Francisco López Estrada y Ma. Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2008 [1605 y 1615], *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Perú, Punto de Lectura.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1995, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Celina S. Cortazar e Isaías Lerner, 2 volúmenes, Buenos Aires, Huemul.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2004 [1617], *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra (primera edición 1997)

1.3. Fuentes de la época

- ALEMÁN, Mateo, 1992 [1599 y 1604], *Guzmán de Alfarache*, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra, 2 tomos.
- BOCCACCIO, Giovanni, 1983, *Genealogía de los dioses paganos*, edición de Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Editora Nacional.

¹ En todos los casos, la fecha consignada corresponde a las ediciones con las que hemos trabajado. Sólo en aquellas ocasiones en las que lo consideremos relevante a los fines argumentativos indicaremos la fecha de la *princeps* entre corchetes.

- CARVALLO, Luis Alfonso de, 1958 [1602], *Cisne de Apolo*, edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 2 tomos.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, 1997 [1602], *Cisne de Apolo*, edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.
- CASCALES, Francisco, 1975 [1617], *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa Calpe.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Covarrubias, Sebastián de, 1995 [1611], *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Castalia.
- DE GRANADA, Fray Luis, 2004 [1583], *Introducción del Símbolo de la fe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Edición digital a partir de *Primera Parte de la Introduction del symbolo de la Fe, en la qual se trata de la Creación del mundo para venir por las criaturas al conocimiento del Criador y de sus diuinas perfecciones*, Salamanca, Herederos de Matías Gast, 1583), <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/introduccion-del-simbolo-de-la-fe--0/html/>>
- DE LEÓN, Fray Luis, 2010, *De los nombres de Cristo*, edición Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- DE OBREGÓN, Antonio, 2012 [1512], *Francisco Petrarca, con los seis triunfos de toscano, sacados en castellano*, edición crítica de Roxana Recio, Santa Bárbara, eHumanista.
- ERASMO DE ROTTERDAM, 1956, *Obras escogidas*, traducción y comentarios Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar.
- FICINO, Marsilio, 2001, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, 1953 [1596], *Philosophia Antigua Poetica*, edición de Alfonso Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 tomos.
- MACROBIO, 2005, *Comentarios al Sueño de Escipión*, Madrid, Siruela.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, 1995 [1585]. *Philosophia secreta*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- PETRARCA, Francesco, 1977, *Obras I. Prosa*, edición de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- PETRARCA, Francesco, 1983, *Triunfos*, edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera, Madrid, Editora Nacional.
- PETRARCA, Francesco, 1983, *Cancionero*, traducción y edición de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera.
- SIDNEY, Philip, 2014 [1595], *Defensa de la poesía*, edición bilingüe con traducción, introducción y notas de Lucas Margarit, Buenos Aires, Ediciones Winograd.
- VILLEGAS, Alonso de, 1591, *Flos sanctorum y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y señor nuestro, y de todos los santos*, Toledo, Viuda de Juan Rodríguez, 4 volúmenes.
- VIVES, Juan Luis, 1999 [1524], *Introducción a la sabiduría*, en A.A.V.V., *Moralistas castellanos*, México, CONACULTA-Océano, 229-268.
- VORÁGINE, Santiago de la, 1989, *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Forma, 2 tomos.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

2.1. Material de referencia, manuales y repertorios

- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., 1977, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca.
- BAEHR, RUDOLF, 1972, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., 1999, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal.
- BURUCÚA, José y CIORDIA, Martín (comp.), 2004, *El Renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- CHEVALIER, Maxime y Alain GHEERBRANT, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- GUENÓN, René, 1969, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Bs. As., Eudeba.
- HALL, James, 2003, *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2*, Madrid, Alianza.
- HAUSER, Arnold, 2002 [1962], *Historia social de la literatura y el arte*, 2 tomos, Madrid, Debate.
- LAUSBERG, Heinrich, 1967, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LAMANNA, Paolo, 1976, *Historia de la Filosofía*, vol. II (Edad Media y Renacimiento), Buenos Aires, Hachette- Edicial.
- PETRARCA, BRUNI, VALLA, PICO DELLA MIRANDOLA, ALBERTI, 2000, *Manifiestos del humanismo*, selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península.
- RÉAU, Louis, 1997, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia* (Tomo I, vols. 1 y 2). *Iconografía de los santos* (Tomo II, vols. 3 a 5), Barcelona, Ediciones del Serbal.

2.2. Obras sobre la cultura y las teorías poéticas del período

- AGAMBEN, Giorgio, 2002, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid, Editora Nacional.
- AMRAN, Rica, 2009, *Judíos y conversos en el reino de Castilla. Propaganda y mensajes políticos, sociales y religiosos (siglos XIV-XVI)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- AROLA, Raimon, 2008, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid, Siruela.
- BATAILLON, Marcel, 1966, *Erasmus y España*, México, FCE.
- BATAILLON, Marcel, 2000 (1977), *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica.
- BARTRA, ROGER, 1997, “Melancolía y cristianismo en el Siglo de Oro. Mito, erotismo y tristeza judía”, *Vuelta*, 250, 11-20.

- BARTRA, ROGER, 1999, “Melancolía y ciencia en el Siglo de Oro”, *Ciencias*, 55-56, 4-12.
- BECEIRO PITA, Isabel, 1999, “Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV)”, en Ma. Teresa López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación u familia en el ámbito rural y urbano*, Universidad de Málaga.
- BENASSAR, Bartolomé, 2001, *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona, Crítica.
- BENJAMIN, Walter, 1963, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BLECUA, José Manuel, 1970, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 11-24.
- BOBES, Carmen, et. al., 1998, *Historia de la Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, Tomo II.
- BODIAN, Miriam, 1994, “‘Men of the nation’: the shaping of converse identity in Early Modern Europe”, *Past and present*, 143, 48-76
- BOURDIEU, Pierre, 1985, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal/ Universitaria.
- BOUWSMA, William J., 2001, *El otoño del Renacimiento (1550- 1640)*, Barcelona, Crítica.
- BRAUDEL, Fernand, 1987, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos.
- BURUCÚA, José Emilio, 2003, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, México, FCE.
- BYRNE, Susan, 2015, *Ficino in Spain*, Totonto, University of Toronto Press.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, 1981, “Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera”, *Analecta Malacitana*, IV, 309-329.
- CALVO CASTELLÓN, 1993. “Los Apócrifos y la Leyenda dorada en la inspiración iconográfica mariana: el Anuncio del Nacimiento de María en tres tablas de Pedro Berruguete”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo VI-11, 343-356.
- CAMPAGNE, Fabián, 2002, *Homo catholicus. Homo superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila.
- CLEMENTS, Robert J., 1955, “López Pinciano’s *Philosophía Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory”, *Hispanic Review*, 23, 48-55.
- CURTIUS, E., 1955, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE.
- D’ONOFRIO, Julia, 2015, “Hacia el discurso figurativo del *Guzmán de Alfarache* o la acechancia de las imágenes”, en Guillemont, Michèle y Vila, Juan Diego (coords.), *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*, Buenos Aires, Eudeba.
- DARST, David, 1985, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1985, “Conjurios, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro”, *Bulletin Hispanique*, Tome 87, N° 1-2, 47-87.

- DOTTI, Ugo, 2012 [1992], *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Roma, Editori Riuniti, (traducción del cap. II por Ma. José Schamun; Ficha de cátedra – Opfyl).
- EGIDO, Aurora, 1987, “‘Sin poéticas, hay poetas’. Teoría de la égloga en el Siglo de oro”, *Criticón*, 30, 43-77.
- EGIDO, Aurora, 1990, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- EGIDO, Aurora, LAPLANA, José Enrique (eds.), 2012, *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio hispano-alemán*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”- Excma. Diputación de Zaragoza.
- ELLIOT, J.H., 1977, “Self-Perception and Decline in Early Seventeenth-Century Spain”, *The Past and Present Society* N° 74, Oxford University Press, 41-61.
- ELLIOT, J.H., 1978, *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens-Vives.
- ETIENVRE, Jean Pierre, 1985, “El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro”, *Edad de Oro*, Vol. IV (1985), 47-70.
- FAGIOLO, Marcelo, 2005, “Formas del pintoresquismo entre el manierismo y el barroco: de la ruina al derrumbe”, AAVV, *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya.
- FERRI COLL, José María, 1995, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante.
- FORERO-MENDOZA, Sabine, 2005, “Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento”, AAVV, *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya.
- FOUCAULT, Michel, 1996 [1968], *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- FUERTES HERREROS, José Luis, 2012, *El discurso de los saberes en la Europa del Renacimiento y el Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, 2002, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en Bernat Vistarini, Antonio y John Cull (eds.), *Los días de Alción. Emblemas, literatura y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta-UIB.
- GARCÍA GIBERT, Javier, 2004. “Los fundamentos epistemológicos del conceptismo”, en P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 483-520.
- GARCÍA GIBERT, 2010, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GINZBURG, Carlo, 2013 [1986], *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Buenos Aires, Prometeo.
- GOMBRICH, E. H., 1983, *Imágenes simbólicas*, Madrid Alianza.
- GOMBRICH, E. H., 2000, *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1*, Madrid, Debate.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, 1999, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Gabriel., 1987, *Dialéctica escolástica y lógica humanista de la Edad Media al Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- GREEN, Otis H., 1979, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 4 volúmenes.
- GREENE, Thomas, 1982, *The light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, Chapter 3: Imitation and Anachronism (traducción por Vicente Costantini; Ficha de cátedra Opfyl).
- HALBWACHS, Maurice, 1980, *The collective memory*, New York, Harper and Row [Traducción de *La memoire collective*, 1950]
- HELLER, Agnes, 1980, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península.
- IFE, Barry W., 1992. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- IRWIN ZARECKA, Iwona, 1994, *Frames of remembrance: the dynamics of collective memory*, New Brunswick, NJ, Transaction Press.
- JACOBS, Helmut C.; GALÁN ECHEVARRÍA, Beatriz, 2002, *Divisiones philosophiae: clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.
- KAGAN, Richard, 1991, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea.
- KLIBANSKY, Raymmond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, 1991, *Saturno y la melancolía. (Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte)*, Madrid, Alianza.
- KRAYE, JILL (ed.), 1998, *Introducción al humanismo renacentista*, edición española a cargo de Carlos Clavería, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRISTELLER, Paul O., 1970, "Petrarca", en *Ocho filósofos del Renacimiento Italiano*, México, FCE.
- KRISTELLER, Paul O., 1982, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, FCE.
- LEWIS, C. S., 1997, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península.
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa, 1975, "Arpadas lenguas", en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, 1997, "Las Anotaciones y los géneros poéticos" en López Bueno (ed.), *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 183-199.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (DIR.), 2008, *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, (CD), Sevilla, Universidad de Sevilla, Grupo PASO.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, 1986, "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los siglos de oro", *Revista de Filología Española*, LXVI, 1-2, 59-74.
- LÓPEZ GRIGUERA, Luisa, 1994, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LUNA, Lola, 1991. "Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro", *Cuadernos hispanoamericanos*, 498, 53-64.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1943 [1983-1981], *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Vol. 2.
- MAESTRO, Jesús G., 2004, “La teoría de la lírica en los tratadistas españoles de arte poética: Pinciano y Cascales”, en Esteve, Cesc y Vega Ramos, María José (coords.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 232-257.
- MARAVALL, José Antonio, 1980, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARCHÁN-FIZ, Simón, 1985, “La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”, *Fragmentos*, 6, 4-15.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, 1990, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1883-1891, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Pérez Dubrull.
- MESTRE ZARAGOZA, Marina, 2006, “Antropología filosófica y teoría de la literatura en el siglo xvi: la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano”, *Criticón*, 97-98, 75-88.
- MESTRE ZARAGOZA, 2014, “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción”, *Criticón*, 120-121, 57-71.
- NAVARRETE, Ignacio, 1997, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.
- PABST, Walter, 1972, *Novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PANOFKY, Erwin, 1981, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles, 2003, “Política y literatura: sueños y realidades en la España del Siglo de Oro”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 29, 231-253.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, 1995, “La lección de las ruinas. Razón y fortuna de un motivo plástico-literario”, *III Discusión sobre las Artes. Artes y Literatura*, Valencia, Ed. UPV [en línea], <http://www.upv.es/ev/secciones/prieto_paula_03.html>
- REDONDO, Augustin (dir.), 1994, *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- RICO, Francisco, 1988, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza.
- RICO, Francisco, 1993, *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*. Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1999. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2002. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2007, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta – Edicions UIB.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2012, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2015, “En las fronteras del ‘planeta católico’. Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVII-106, 9-51.
- RODRIGUEZ, Evangelina, 1985, “Los versos fuerzan la materia”, *Edad de Oro IV*, 117-137.
- ROSSI, Paolo, 1989. *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatorial de Lulio a Leibniz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1978, *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1989, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
- SERÉS, Guillermo, 1996, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SHEPARD, Sanford, 1962, *Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SOBEJANO, Gonzalo, 1973, “El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII”, *Hispanic Review*, Vol. 41, Special Issue in Honor of Arnold G. Reichenberger, 313-330.
- STRATTON, Suzanne, 1988. “La Inmaculada concepción en el arte español”, trad. de José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I-2: 3-128, [en línea], <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html> (fecha de consulta: 29-IV- 2009)
- TAYLOR, René, 2006, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Siruela.
- VRANICH, Stanko, 1980, “La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (Dir.) *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Canadá.
- WARDROPPER, Bruce, 1969, “The poetry of ruins in the Golden Age”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXV, 4, Oct.-Dic. 1969.
- WEINBERG, Bernard, 1963, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The U. of Chicago Press.
- WEINBERG, Bernard, 2003, *Estudios de poética clasicista*, edición y selección de textos de Javier García Rodríguez, Madrid, Arco/libros.
- WIND, Edgar, 1938, “Two notes on the cult of ruins”, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 3, 259-260
- WIND, Edgar, 1972 [1967], *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- YATES, Frances A., 1982, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, FCE.
- YERUSHALMI, Yosef, 2002, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthopos.
- YNDURÁIN, Domingo, 1983, “Enamorarse de oídas”, en Fernando Lázaro Carreter, *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata. Vol. II*, Madrid, Cátedra, 589-603.

2.3. Estudios sobre Cervantes y su poética en general

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, 1999, "Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela", *Calíope*, 5, N° 2, 27-43.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, 2009, *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- AVALLE ARCE, J.B. Y RILEY, E. C. (eds.), 1973, *Suma cervantina*, London, Tamesis Book.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, 1988, "Cervantes y el narrador infidente", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7, 163-172.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, 1957, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, XI, 313-342.
- BRANTLEY, Franklin, 1970, "Sancho's Ascent into the Spheres", *Hispania*, 53, No. 1, 37-45.
- CANAVAGGIO, J.F., 1958, "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 7, 13-108.
- CANAVAGGIO, J.F., 1981. "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*", *Cervantes*, 1. 1-2, 29-42.
- CANAVAGGIO, J.F., 1986, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe.
- CASCARDI, Anthony (ed.), 2002, *The Cambridge companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CASCARDI, Anthony, 2012, *Cervantes, literature and the discourse of politics*, Toronto, University of Toronto Press.
- CASTRO, Américo, 1925, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo VI.
- CASTRO, Américo, 1967, *Hacia Cervantes*, tercera edición, Madrid, Taurus.
- CLOSE, Anthony, 1993, "A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 13. 1, 31-63.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, 1996, "Poesías y poetas en *La Galatea*", *Dicenda*, 14, 79-92.
- CÓRDOBA, Pedro, 1988, "Cita y autocita en Cervantes. Verdadera relación de las curiosas y diminutas aventuras de dos quintillas", en *La recepción del texto literario*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 39-50.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, 1996, "Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*", *Dicenda*, 14, 93-112.
- EL SAFFAR, Ruth, 1986, "Cervantes and the Imagination", *Cervantes* VI, 1, 82-90.
- FORCIONE, Alban K, 1970. *Cervantes's Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K, 1974, *Cervantes, Aristotles and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press.
- GAMBA CORRADINE, Jimena, 2006, "Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 285-313.

- GAYLORD RANDEL, Mary, 1983. "Cervantes' Portrait of the Artist," *Cervantes*, 3, 83-102.
- GAYLORD RANDEL, Mary, 1986. "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction," *Cervantes*, 6.1, 57-80.
- GAYLORD RANDEL, Mary, 1990. "Los espacios de la poética cervantina", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 357-368.
- GAYLORD RANDEL, Mary, 1998, "Pulling Strings with Master Peter's Puppets." *Cervantes* 18, 117-43.
- GERBER, Clea, 2012, "'Contravenir el orden de naturaleza': sobre partos antinaturales en el *Quijote*", en Balestrino, Graciela y Marcela Sosa (eds.), *Letras del Siglo de Oro español*, Salta, EUNSA, 249-254.
- GÜNTERT, Georges, 1993, *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill.
- GÜNTERT, Georges, 2007, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- LAGUNA, Ana María, 2009, *Cervantes and the pictorial imagination. A study on the power of images and images of power in Works of Cervantes*, EE.UU, Bucknell University Press.
- LÓPEZ BARALT, Luce, 2013, "El tal de Sahibedraa' (*Quijote* I, 40)", Ponencia leída en el *XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, 15-20 de julio de 2013, actas en prensa.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1995, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 2005, *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- MOLHO, Maurice, 2005, *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques.
- PARODI, Alicia, D'Onofrio, Julia y Vila, Juan Diego (eds.), 2006, *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Asociación de Cervantistas.
- PARODI, Alicia M. M. y VILA, Juan Diego, 2001, *Para leer el 'Quijote'*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba.
- PARODI, Alicia (coord.), 2007, *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, 1981, "En torno a los prólogos de Cervantes". Patronato "Arcipreste de Hita", en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI - 6, 75-84.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, 1991, "Cervantes y la teoría poética", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 83-98.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2007, "Los conceptos de 'Fantasía' e 'Imaginación' en Cervantes", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-conceptos-de-fantasia-e->

- [imaginacin-en-cervantes-0/html/](#) (Edición digital basada en *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Víctor Aguiar e Silva. Vol. II*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, 2004, 547-560)
- REDONDO, Agustín, 1998, *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.
- RILEY, Edward C., 1966, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RILEY, Edward C., 1973, "Teoría literaria", en Avallé Arce, J.B. y Riley, E. C. (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Book, 293-322.
- RILEY, Edward C., 1998, "Cervantes: teoría literaria", estudio preliminar en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, CXXIX-CXLI.
- RILEY, Edward C., 2001, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y la posteridad*, Barcelona, Crítica.
- ROMANOS, Melchora (coord.), PARODI, Alicia M. M. y VILA, Juan Diego (eds.), 1999, *Para leer a Cervantes*, Romanos, Melchora (coord.), Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba.
- ROSSI, Rosa, 2000 [1997], *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*, Trotta.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, 1997, "Contexto crítico de la poesía cervantina", *Cervantes*, 17. 1, 62-86.
- SELIG, Karl-Ludwig, 1965, "Cervantes y su arte de novela", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Sánchez Romeralo, Jaime y Norbert Poulussen (Eds.), Holanda, AIH-Instituto de Español de la Universidad de Nimega, 1967, 585-590.
- STAGG, G., 1988, "Propaganda and Poetics on Parnassus: Cervantes' *Viaje del Parnaso*", *Cervantes* 8, 1, 23-38.
- VILA, Juan Diego, 2010, *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del 'Quijote'*, Kassel, Edition Reichenberger.
- VILA, Juan Diego (ed.), 2013, *El 'Quijote' desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba.
- VILANOVA, Antonio, 1989, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen.
- VITALI, Noelia, 2010, "Don Quijote y Gaiferos: una aproximación al lado oscuro del caballero", Rodríguez Temperley, M. Mercedes *et al.* (editores), *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario"*, La Plata, Argentina, [en línea] <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>.

2.4. Estudios sobre las *Novelas ejemplares*

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, 2001, "Ese 'divino don del habla': hacia una poética de la narración en el *Coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*", en Antonio Bernat Vistarini (Ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional*

- de la Asociación de Cervantistas, Palma, Universitat de les Illes Balears, 773-778.
- ALCALDE, Pilar, 1997, "El poder de la palabra y el dinero en la *Gitanilla*", *Cervantes*, 17, 2, 122-132.
- ALCÁZAR ORTEGA, Mercedes, 1995, "Palabra, memoria y aspiración literaria en *La española inglesa*", *Cervantes*, 15, 1, 33-45.
- ALLEN, John, 1968, "El Cristo de la Vega and *La fuerza de la sangre*", *Modern Language Notes*, Vol. 83, No. 2, The Hispanic Issue, 271-275.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis, 1992, "Berganza y la moza ventanera", *Cervantes*, 12.2, 63-77.
- AMEZÚA Y MAYO, A. G. de, 1956-1958, *Cervantes, creador de la novela corta*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 349-395.
- ARENA, Silvana Mariel, 1999, "La política del cuerpo femenino o la construcción de 'un silencio pegado a las carnes' en *La ilustre fregona* de Cervantes", en Romanos, Melchora (coord.), Parodi, Alicia y Juan Diego Vila (eds.) *Para leer a Cervantes. Estudios de la literatura española*, Buenos Aires, Eudeba, 149-160.
- ARENA, Silvana Mariel, 2007, "Hacia una poética cervantina en las *Novelas ejemplares*. Cuerpo real, peregrinación laberíntica y edificación espiritual, en Alicia Parodi, (ed.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares y el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 13-35.
- ATKINSON, W. C., 1948, "Cervantes, El Pinciano and the *Novelas ejemplares*", *Hispanic review*, 16, 189-208.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, 1981, "La gitanilla", *Cervantes*, 1.1-2, 9-17
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, 1990, "Cervantes entre pícaros", *NRFH*, XXXVIII, 2, 591-603.
- AVILÉS, Luis, 1998, "*Fortaleza tan guardada: Casa, alegoría y melancolía en El Celoso Extremeño*", *Cervantes*, XVIII, 1.
- BATAILLON Marcel, 1950, "La dénonciation mensongère dans *La Gitanilla*", *Bulletin Hispanique*, Tome 52, N°3, 274-276.
- BARRENECHEA, Ana María, 1961, "*La ilustre fregona* como estructura novelesca cervantina", *Filología*, VII, 13-32.
- BLASCO, Javier, 2001, "Estudio preliminar" en Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Crítica, Barcelona.
- BLASCO, Javier, 2004, "*El licenciado Vidriera: la inestabilidad onomástica y la polémica 'de auxiliis'*", *Cincinnati Romance Review*, 37, 6-23.
- BLECUA, A., 1989, "*Las novelas ejemplares*", *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura, número monográfico bajo el tema Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y obra*, XCVIII-XCIX, 73-76.
- BOYD, Stephen, 2004, "Un espacio ejemplar cervantino: El patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*", *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 2002), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- BOYD, Stephen, 2005, "Cervantes's Exemplary Prologue", en *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*, Tamesis Books.

- BURGOS, Celia, 2013, "Estefanías", en Parodi, Alicia y Vitali, Noelia (Coord.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Bs. As., Eudeba, 19-26.
- BURGOS, Celia, 2013, "Las 'Leo' frente a las no-'Leo'", en Parodi, Alicia y Vitali, Noelia (Coords.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Bs. As., Eudeba, 27-39.
- BURGOS, Celia, 2014, "Lo demoníaco y lo monstruoso en el *Coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes: una opción estética hacia el final de las *Ejemplares*", en Villarino, Marta, Graciela Fiadino y Mayra Ortiz Rodríguez (comp.), *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 294-301.
- BRITT, Linda, 1988, "Teodosia's Dark Shadow? A Study of Women's Roles in Cervantes's *Las dos doncellas*", *Cervantes*, 8.1, 39-46.
- CABADO, Juan Manuel, 2013, "Eros y dineros", en Parodi, Alicia y Vitali, Noelia (Coords.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Bs. As., Eudeba, 135-149.
- CABRERA, Vicente, 1974, "El sueño del alférez Campuzano", *NRFH*, 23, 2, 388-391.
- CAMAMIS, George, 1988, "The Concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the Key to the Enigma of Botticelli's Primavera", *Cervantes*, VIII, 2, Fall, 183-222.
- CASALDUERO, Joaquín, 1974 [1943], *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.
- CASTRO, Américo, 1948, "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", *NRFH*, II, 4, 319-332.
- CHEVALIER, Maxime, 2005, "El licenciado Vidriera y sus apotegmas", en Christophe Couedere and Benoît Pellistrand (eds.), "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CLAMURRO, William H., 1987, "Identity, discourse, and social order in *La ilustre fregona*", *Cervantes*, VII, 2, 39-56.
- CLAMURRO, William H., 1994, "El amante liberal y las fronteras de la identidad", *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Irvine, 24-29 de agosto de 1992), Universidad de California, 193-200.
- CLAMURRO, William H., 1997, *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*, Nueva York, Peter Lang.
- CLAMURRO, William H., 2001, "Objetos del deseo en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 362-368.
- COLLINS, Marsha, 1996, "Transgression and Transfiguration in Cervantes's *La española inglesa*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16. 1, 54-73.
- COLLINS, Marsha, 2002, "El poder del discurso confesional en 'Las dos doncellas'", *Cervantes*, 22.2, 25-48.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, 2002, "Retratos y autorretratos de Miguel de Cervantes: en torno al prólogo de las *Novelas Ejemplares*", en Gregorio Cabello Porras y

- Javier Campos Daroca (eds.) *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga: 231-246.
- D'ONOFRIO, Julia, 2008, “‘En cárcel hecha por su mano’ Rastros de la emblemática en ‘El celoso extremeño’ de Cervantes”, *Cervantes*, 28.2, 19-40.
- D'ONOFRIO, Julia, 2009a, “Configuraciones emblemáticas en *La ilustre fregona* de Cervantes”, *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual*, Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües (eds.), Mendoza, Asociación Argentina de Hispanistas - Universidad Nacional de Cuyo, Tomo II, 41-49.
- D'ONOFRIO, Julia, 2009b, “El licenciado Vidriera y los peligros de la transparencia”, en *Don Quijote en Azul 3. Actas de las Segundas Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul.
- D'ONOFRIO, Julia, 2011, “Elogio de lo inacabado: la problemática del retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*”, *Anuario de estudios cervantinos*, Nº. 7, 93-106.
- D'ONOFRIO, Julia, 2012, “*La ilustre fregona* y los usos de la emblemática para una lectura de su construcción ejemplar”, *eHumanista/Cervantes*, 1, 134-153.
- D'ONOFRIO, Julia, 2013b, “Efectismo, eutrapelia y el poder de la ficción. *La española inglesa* y los modos amables de la ejemplaridad cervantina”, en D'Onofrio, Julia y Gerber, Clea (eds.), *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de V Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2012*, Azul, Editorial Azul.
- D'ONOFRIO, Julia, 2013c, “Estefanía tracista”, en Parodi y Vitali (coords.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Bs. As., Eudeba.
- D'ONOFRIO, Julia, 2014, “La atracción femenina: poder, peligro y ejemplo. El caso de las doncellas cervantinas”, en Villariño, Marta (ed.), *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, [e-Book].
- D'ONOFRIO, Julia, 2016, “La enfermedad como monólogo, la salud como diálogo. Melancolía, arrogancia y experiencia del otro en *El amante liberal* de Cervantes”, en Funes, Leonardo (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 207-217.
- D'ONOFRIO, Julia, [en prensa], “Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las *Novelas ejemplares*”, Tesis de doctorado defendida en marzo de 2013.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, 1985, “Ficción cordial en *El amante liberal*”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 24, 51-71.
- DÍEZ TABOADA, J. M., 1979-80, “La estructura de las *Novelas ejemplares*”, *Anales Cervantinos*, XVIII, 87-105.
- DUNN, Peter, 1973, “Las *Novelas ejemplares*” en Avalle Arce, J. B. Y E. Riley, *Suma cervantina*, Londres, Tamesis.
- DURÁN, María Beatriz, 2013, “Figuras retóricas”, en Parodi, Alicia y Vitali, Noelia (coords.), *Misceláneas ejemplares*, Buenos Aires, Eudeba, 217-225.
- EL SAFFAR, Ruth, 1974, *Novel to Romance. A Study of Cervantess's Novelas ejemplares*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London.

- EL SAFFAR, Ruth, 1976. *Cervantes: 'El casamiento engañoso' y 'El Coloquio de los perros'*, London, Tamesis.
- EL SAFFAR, Ruth, 1984. *Beyond fiction. The recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press.
- ESTREMER, María Denise, "La fuerza de la sangre: otra concreción de la profecía de la bruja cervantina", en Parodi, Alicia y Vila, J.D. (eds.), *Para leer a Cervantes*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Eudeba, 121-132.
- ESTREMER, María Denise, 2007, "'De alzar al cielo la mortal bajeza', o sobre un gesto que articula la colección de las *Novelas Ejemplares*", en, Parodi, Alicia (coord.), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 79-130.
- ESTREMER, María Denise y D'ONOFRIO, Julia, 1999, "Abandono y regreso. Movimientos del discurrir ejemplar" en *Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, (Córdoba, 21-23 de mayo de 1998), Córdoba, 521-530.
- FEBRES, Eleodoro, 1994, "La ilustre fregona: configuración de la balanza en su forma y contenido", *Anales Cervantinos*, XXXII, 137-155.
- FORCIONE, Alban K., 1982, *Cervantes and the humanist vision: A study of four Exemplary Novels*. Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K., 1984, *Cervantes and Mystery of Lawlessness: a Study of El casamiento engañoso y El Coloquio de los perros*, Princeton, Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K., 1985/6, "El desposeimiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafíos de Nemo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2, 654-690.
- GARCÉS, María Antonia, 1996, "Poetic language and the dissolution of the subject in *La gitanilla* y *El licenciado Vidriera*", *Calíope*, II, 2, 85-104.
- GARCÍA DEL CAMPO, Ma. José, 1990, "Elementos bizantinos en tres *Novelas ejemplares* de Cervantes", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, 1990, "Una historia sefardí como posible fuente de *La española inglesa* de Cervantes", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 621-628.
- GERLI, Michael, 1986, "Romance and Novel: Idealism and Irony in *La Gitanilla*", *Cervantes*, VI, 1, 29-38.
- GÜNTERT, Georges, 1972, "La Gitanilla y la poética de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, LII, Cuaderno CXCIV, 107-134.
- GÜNTERT, Georges, 1993A, "Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*", en García Martín, Manuel (ed.), *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Salamanca-Valladolid, 1990), Salamanca, Universidad de Salamanca, 461-471.
- GÜNTERT, Georges, 1993b, "Discurso social y discurso individual en *La Gitanilla*", en *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 112-126.

- HANRAHAN, Thomas, 1968, "History in the *Española Inglesa*", *Modern Language Notes*, Vol. 83, No. 2, The Hispanic Issue, 267-271.
- HANRAHAN, Thomas, 1990, "Cervantes and the Moralists", *Hispania*, 73, 4, 906-920.
- HART, Thomas R., 1979, "Cervantes's sententious dogs", *Modern Language Notes*, 94, 377-385.
- HART, Thomas R., 1990, "Renaissance Dialogue Into Novel: Cervantes's *Coloquio*", *Modern Language Notes*, 105, 2, Hispanic Issue, 191-202
- HART, Thomas R., 1994. *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the 'Novelas ejemplares'*. Lexington, University Press of Kentucky.
- HUTCHINSON, Steven, 1992, "Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina", *Cervantes*, 12.2, 127-36.
- JOHNSON, Carroll, 1989, "Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de La española inglesa", en *Actas del IX Congreso de la AIH, 18-23 de agosto de 1986, Belín*, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- JOHNSON, Carroll, 1991, "Of Witches and Bitches: gender, marginality and discourse in *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*", *Cervantes* 11. 2, 7-25.
- JOLY, Monique, 1982, "Monipodio revisited", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Roma, Bulzoni Editore.
- JOLY, Monique, 1993, "En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*", *Cervantes*, XIII, 2: 5-15, [en línea], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--33/html/0278bd8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_18.html#I_3 (fecha de consulta: 14-VII- 2008)
- LACADENA Y CALERO, Esther, 1976, "La señora Cornelia y su técnica narrativa", *Anales Cervantinos*, XV, 199-210.
- LERNER, Isaías, 1987, "Aspectos de la representación en *El amante liberal*", *Filología Homenaje a Celina Sabor de Cortazar*. XXII, 1, 37-47.
- LEVISI, MARGARITA, 1973, "La función de lo visual en *La fuerza de la sangre*", *Hispanofila*, 49, 59-67.
- LIPSON, Lesley, 1989, "La palabra hecha nada': Mendacious Discourse in *La Gitanilla*" *Cervantes*, 9. 1, 35-53.
- LOWE, Jennifer, 1968, "The structure of Cervantes' *La española inglesa*", *Romance Notes*, IX, 287-290.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, 2011, "Tradición y experimentación en *La española inglesa*", en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 527- 534.
- LUTTIKHUIZEN, Frances, 1990, "Verdad histórica y verdad poética en *La señora Cornelia*", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 265-270.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1985-6, "La buenaventura de Preciosa", *NRFH*, XXXIV, 741-768.
- MIÑANA, Rogelio, 2005, "Metaficción y monstruosidad en 'El coloquio de los perros' de cervantes", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, Vol. 2.
- MIÑANA, Rogelio, 2007, "Perros que hablan: lenguaje y monstruosidad en el 'Coloquio de los perros'", en *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en*

- Cervantes*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 290, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- MOLHO, Maurice, 1970, "Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens" en *Le Mariage trompeur et Colloque des chiens*, présentation et traduction de Maurice Molho, Aubier-Flammarion.
- MOLHO, Maurice, 1990, "Aproximación al Celoso extremeño." *Nueva revista de Filología Hispánica* 38, 743-792.
- MOLHO, Maurice, 1992, "'El sagaz perturbador del género humano': Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas", *Cervantes*, 12.2, 21-32.
- MOLHO, Maurice, 1995, "Una dama de todo rumbo y manejo. Para una lectura de *El licenciado vidriera*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 387-406.
- MONTERO REGUERA, José, 1996, "*La española inglesa y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina*", en García de Enterría, María Cruz y Cerdón Mesa, Alicia (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Alcalá.
- MURILLO, Luis Andrés, 1961, "Cervantes's *Coloquio de los perros*. A novel-dialogue", *Modern Philology* LVIII, 174-185.
- MURILLO, Luis Andrés, 1988, "Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*", *Cervantes* 8, 231-250.
- PABÓN, T.A., 1977. "Secular Resurrection Through Marriage in Cervantes's *La señora Cornelia* and *La fuerza de la sangre*", *Anales Cervantinos* XVI, 109-124.
- PABÓN, T.A., 1982, "Courtship and marriage in *El amante liberal*: the symbolic quest for self-perfectability": *Hispanofila* 76, 47-52.
- PARODI, Alicia, 2001, "Lepanto en las *Ejemplares*", en Bernat Vistarini (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- PARODI, Alicia, 2002, *Las Ejemplares: una sola novela*, Bs. As., Eudeba.
- PARODI, Alicia, 2008, "Mateo Alemán, Mateo evangelista en *El Coloquio de los Perros*", en III Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras- UBA, 4, 5 y 6 de agosto de 2008.
- PARODI, Alicia y VITALI, Noelia (coords.), 2013, *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Buenos Aires, Eudeba.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, 1994, "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*", *Cervantes*, Volumen XVI, Núm. 2, Otoño.
- REDONDO, Augustin, 1981, "La folie du cervantin licencié de verre (traditions, contexte historique et subversion)", en Redondo et Rochon (ed.), *Visages de la folie (1500-1560)*, Publications de la Sorbone, Paris, 33-44. (Traducción castellana: "La locura del cervantino licenciado Vidriera. Tradiciones, contexto histórico y subversión", en *Revistando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007, 251-262)
- REY HAZAS, Antonio, 2013, "Las 'Novelas ejemplares': marco implícito y libertad del lector", *Ínsula* (Ejemplar dedicado a Las Ejemplares (1613-2013)), 799-800, 8-11.

- RILEY, Edward C., 1990, "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 83-94.
- RILEY, Edward C., 2001, "Cervantes y los cínicos", en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y la posteridad*, Barcelona, Crítica, 219-238.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, 1980, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, Ediciones José Porrúa, Tomo I.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, 1997, "Autorrepresentación en Cervantes y el sentido del *Coloquio de los perros*", *Cervantes*, 17.2, 25-58.
- RUIZ, Roberto, 1985-86, "Las tres 'locuras' del licenciado Vidriera", *NRFH*, XXXIV, 839-847.
- RUTA, Caterina, 2004, "Comienzos y finales en las *Novelas ejemplares*", María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- SÁEZ, Adrián, 2011 a, "El «divino don de la habla»: el *Coloquio de los perros* desde la tradición clásica y bíblica (contribución al estudio de sus fuentes)", en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 797-806.
- SÁEZ, Adrián, 2011b, "Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*", *Anuario de Estudios Cervantinos* VII, 189-209.
- SÁEZ, Adrián, 2011c, "'Pata es la traviesa': la cortesana Estefanía, el engaño mutuo y la sífilis en *El casamiento engañoso*", *Anales Cervantinos*, XLIII, 163-180.
- SAMPAYO RODRÍGUEZ, José Ramón, 1986, *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*, Kassel, Reichenberger.
- SEGRE, Cesare, 1990, "La estructura psicológica de *El licenciado vidriera*", *Actas I CIAC*, Barcelona, Anthropos, 53-62.
- 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*, 87-98, 89-105.
- SOBEJANO, Gonzalo, 1975, "El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, Vol. 43, No. 1, 25-41
- TEALDI, Paula (1999), "La materia histórica, principio cohesivo de las *Novelas ejemplares: La española inglesa*", en Romanos, Melchora (coord.), Parodi, Alicia y Juan Diego Vila (eds.) *Para leer a Cervantes. Estudios de la literatura española*, Buenos Aires, Eudeba, 113-120.
- THOMPSON, Colin, 2001. "'Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa': reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes", en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Münster, 1999)*, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 81-99.

- THOMPSON, Colin, 2005, “*Eutrapelia* and Exemplarity in the *Novelas ejemplares*”, en Boyd, Stephen (ed.), *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*, Tamesis Books, 261-282.
- THOMPSON, Jennifer, 1963, “The structure of Cervantes's *Las dos doncellas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 144-150.
- VILA, Juan Diego, 1999, “La madre sin nombre: violación, clausura e ideología en La ilustre fregona, en Romanos, Melchora (coord.), Parodi, Alicia y Vila, J.D. (eds.), *Para leer a Cervantes. Estudios de la literatura española*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Eudeba, 171-187.
- VILA, Juan Diego, 2013a, “El ‘Prólogo’ de las *Novelas ejemplares* como programa estético”, en D’Onofrio, Julia y Gerber, Clea (eds.), *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2012*, Azul, Editorial Azul.
- VILA, Juan Diego, 2013b, “De pícaros perros y de perros pícaros: en torno a ciertas figuraciones caninas en Mateo Alemán y Miguel de Cervantes”, *Filología*, XLV, 9-28.
- VILA, Juan Diego, 2015, “‘no pudo mover la lengua, y volvió a desmayarse’: Asedios a lo no-representable en *El celoso extremeño*”, en D’Onofrio, Julia y Gerber, Clea (eds.), *Don Quijote en Azul 7. Actas selectas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, Azul, Editorial Azul.
- VILA, Juan Diego, 2016, “¿Murmuración o ejemplaridad? En torno a los juegos elocutivos de las *Novelas ejemplares*: el caso de los gitanos”, en Funes, Leonardo (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 229-242.
- VITALI, Noelia, 2007, “Recorridos del relato (o relato del recorrido) en la construcción de Leonisa en *El Amante Liberal*”, en Alicia Parodi (ed.), *Para leer a Cervantes II. Las ‘Ejemplares’ y el ‘Persiles’*, Buenos Aires, Eudeba, 37-48.
- VITALI, Noelia, 2009a, “Representaciones espaciales en *El Celoso extremeño* de Miguel de Cervantes Saavedra”, en González, Nora, Prósperi, Germán y Ma. del Rosario Keba (compiladores), *El Siglo de Oro Español. Críticas, reescrituras, debates*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 313-321.
- VITALI, Noelia, 2009b, “De pródigos y liberales: una lectura de *El amante liberal* y *El celoso extremeño* de Cervantes”, en Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües (editoras), *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual*, Mendoza, Asociación Argentina de Hispanistas - Universidad Nacional de Cuyo, Zeta Editores,
- VITALI, Noelia, 2011, “Ruinas y profecías en *El amante liberal* de Miguel de Cervantes”, en Bendersky, José, Ferrer, Margarita y Filippetti, Carlos (eds.), *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, Azul, Argentina, pp. 125-135.
- VITALI, Noelia, 2013a, “Ruinas”, en Alicia Parodi y Noelia Vitali (Coordinadoras), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Buenos Aires, Argentina, Eudeba, 175-180.
- VITALI, Noelia, 2013b, “Papagayo”, en Alicia Parodi y Noelia Vitali (Coordinadoras), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*, Buenos Aires, Argentina, Eudeba, 181-186.
- VITALI, Noelia, 2016, “‘Árbol preciosísimo/que tardó en dar fruto’: otra aproximación al primer poema de *La gitanilla* de Miguel de Cervantes”, en Funes, Leonardo

- (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, [Anexo digital, CD-ROM], 2016, 481-489.
- VITALI, Noelia, 2015, “Entre el juego y el sueño: *El casamiento engañoso* o el triunfo de la ficción”, en D’Onofrio, Julia y Gerber, Clea (eds.), *Don Quijote en Azul 7. Actas de las VII Jornadas Cervantinas Internacionales de Azul*, Azul, Editorial Azul, 178-184.
- WAITTOLLER, Gustavo, 2009, “*La gitanilla*, poética del *rex sacerdos*”, en González, Prósperi y Keba, comps., *El Siglo de Oro Español. Críticas, reescrituras, debates*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 322-336.
- WARDROPPER, Bruce, 1982. “La eutrapelia en las novelas de Cervantes”, en *Actas del Séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Giuseppe Bellini (ed.), Roma, Bulzoni Editore, 163-189.
- WEBER, Alison, 1984. “Tragic Reparation in Cervantes’ *El celoso extremeño*”, *Cervantes* 4.1, 35-51.
- WILLIAMSON, Edwin, 1990a, “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *el coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares 6-9 de noviembre de 1989), Barcelona, Anthropos.
- WILLIAMSON, Edwin, 1990b, “El misterio escondido en *El Celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes”, *NRFH*, XXXVIII, 2.
- YNDURÁIN, Domingo, 1966, “*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela”, *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 320-333
- ZIMIC, Stanislav, 1996, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.