

La 'trágica comedia' de *La Señora Cornelia* de Cervantes. Algunas notas acerca de su estructura e interpretación.

MIGUEL ÁNGEL TEJEIRO FUENTES
Universidad de Extremadura

Es verdad celebrada que el genio literario de Cervantes sigue ofreciéndonos motivos justificados para acometer desde una perspectiva crítica las numerosas dificultades que encierra su producción. Los estudios acerca del *Quijote* resultan desde hace tiempo inabarcables, y aquellas otras obras, hasta no hace mucho tiempo apenas analizadas, son hoy día motivo de minucioso examen y revisión, sea su teatro, su *Galatea* o su grandioso *Persiles*.

Tampoco las *Novelas Ejemplares* parecen haber caído en el olvido de los historiadores de la literatura, bien es cierto que unas (*La Gitanilla*, *La española inglesa* o *El coloquio de los perros*) se alzan con mayor fortuna que otras (*Las dos doncellas* o *La señora Cornelia*).

A esta última voy a referirme en las siguientes páginas sin saber aún muy bien adónde me conducirá el proceloso laberinto, plagado de trampas y guiños de complicidad al lector, que resulta siempre de la lectura de Cervantes. A pesar de ello, intentaré acercarme en lo posible a su proceso de composición, el cual conduce inevitablemente al binomio «admiración y verosimilitud» que nuestro escritor domina como ningún otro.

La señora Cornelia ha merecido comentarios muy dispares. Para unos es de las novelas menos interesantes y acaso hasta «superficial»; para otros «sorprendentemente bien hecha». Me quedo, sin embargo, con el juicio de AVALLE-ARCE cuando señala que «constituye el acoso máximo de la verosimilitud, o, si se quiere, la más desalada carrera tras lo inverosímil»¹. Sin duda es, en mi opinión, un mérito que comparte con el *Persiles*.

El relato ofrece un marco narrativo inconfundible cuya ordenada y concisa prehistoria choca de repente con el abrupto comienzo 'in media res' del tema

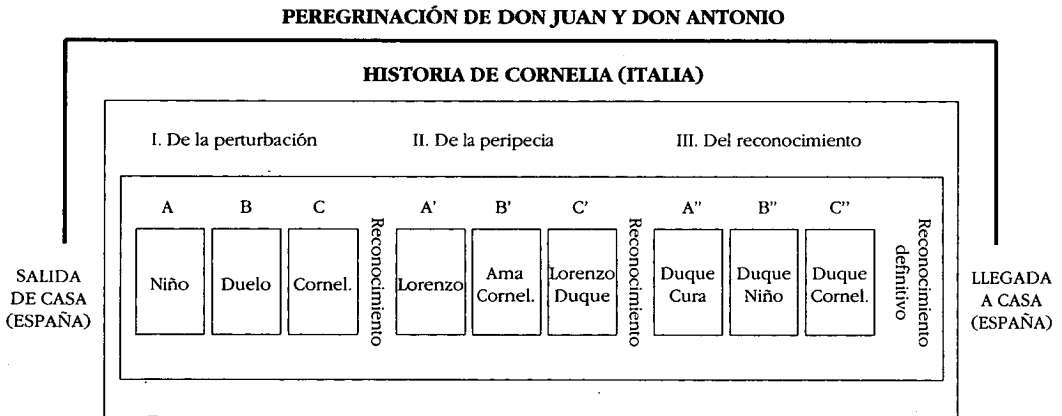
¹ Recordemos, respectivamente, los juicios de P. N. DUNN («Las *Novelas Ejemplares*», en *Suma Cervantina*, London, Tamesis Books, 1973); C. CASTRO (ed. *La señora Cornelia*, Salamanca, Anaya, 1965); J. RODRÍGUEZ-LUIS (*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, t. I), o J. B. AVALLE-ARCE (ed. *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, t. III, p. 19).

principal. Este marco desarrolla geográfica y temporalmente la 'peregrinación' cortesana de una pareja de jóvenes vizcaínos desde su salida de España en busca de aventuras hasta su regreso, años después, a su patria para contraer el matrimonio concertado por sus padres.

Como caballeros principales, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, apellidos que muy probablemente recuerdan pasajes de la existencia de Cervantes², aparecen caracterizados con los rasgos propios de la novela áurea; la juventud de ambos lleva aparejadas la liberalidad, gentileza y alegría de vivir, del mismo modo que sus ilustres linajes les hacen parecer tan valientes en la lucha como músicos y poetas en el amor.

Pronto advertiremos que si bien el protagonismo de la historia les corresponde a ellos como hilos conductores de la misma, el conflicto que ésta desarrolla no les afecta directamente, motivo por el que se irán desvaneciendo paulatinamente hasta su regreso en el desenlace final. El conflicto al que se refiere el relato gira en torno a la defensa del honor familiar por parte del noble italiano don Lorenzo Bentivolli, en contra de los apasionados amores de su hermana Cornelia con el duque de Este, relaciones que han dado su fruto con el nacimiento de un niño. Tras sucesivos incidentes, entre los que no podían faltar carreras, persecuciones, enfrentamiento armado, encuentros y desencuentros, la acción dará paso a la razón cuando Cornelia y el Duque, superados los escasos contratiempos y malentendidos, acaben casándose.

El esquema estructural es el siguiente:



² Vid. entre otros, C. PÉREZ PASTOR, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1902.

El argumento de la historia aparece organizado en tres grandes apartados que, siguiendo los preceptos teóricos establecidos por Pinciano, he dado en llamar: 'de la Perturbación' (I), 'de la Peripecia' (II), 'del Reconocimiento' (III). Cada uno de ellos, a su vez, presenta tres incidentes fundamentales que se cierran con tres diferentes anagnórisis: la primera, todavía incompleta, entre la madre y el hijo; la segunda, conscientemente frustrada por los acontecimientos; y la tercera, decisiva para el reencuentro y reconocimiento de todos los personajes que han intervenido en la trama. El escenario narrativo va alternando de lugar, y pasa de las oscuras y peligrosas calles de una ciudad italiana al universo más luminoso y amigable del campo.

Por último, en el primer apartado todo se reduce a la figura de Cornelia (de ella es el hijo y por ella tiene lugar el duelo); en el segundo, el protagonismo recae en don Lorenzo, quien no duda en sus pretensiones de recuperar su honor y conseguir del duque la promesa de matrimonio con su hermana. Finalmente, el protagonista del tercer apartado es el duque de Este, a quien le está reservada la alegría de encontrar a su familia y reunir al resto de los personajes.

I. DE LA PERTURBACIÓN

Consideraba el Pinciano³, tomando como modelo el magisterio aristotélico, que tanto la tragedia como la épica aspiraban con sus argumentos a limpiar las perturbaciones del espíritu humano. La primera lo hacía mediante la acción, la segunda combinaba ésta con la narración de los hechos. Además, mientras las obras trágicas se iniciaban con una situación de sosiego y calma que gradualmente iba deteriorándose hasta estallar en un final violento, las obras menos trágicas comenzaban con un momento de tensión que iría desapareciendo tan pronto como nos acercamos al final. En ambos casos, la historia propuesta sirve como motivo de reflexión sobre el tema con la intención de entresacar una enseñanza ejemplar. Las perturbaciones del alma serían aquellas «pasiones» y «afectos» que trastornan por igual a los personajes y los lectores de la obra.

Cervantes comienza su relato describiéndonos una sucesión de conflictos concéntricos que tienen además en común la angustiada situación en la que se desarrollan. He llamado, por ello, a este apartado 'De la Perturbación' porque, mediante una violenta disposición estructural y argumental que apenas deja lugar para meditar sobre lo que ocurre, el genial manco nos muestra las relaciones personales que unen a los protagonistas de la historia en el momento de mayor tensión de las mismas. Merced a esto, descubrimos los diferentes problemas que aquejan y perturban a los personajes, y las variadas reacciones que provocan en ellos: de estupor y valentía en don Juan y don Antonio, de ira y venganza en don Lorenzo, de sorpresa y discreción en el Duque, de temor y pesar en Cornelia.

³ A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo, Madrid, CSIC, 1973, t. II, pp. 312-13. Vid. el artículo de W. C. ATKINSON, «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas Ejemplares*», en *HR*, XVI, 1948, pp. 189-208, en el que estudia la relación literaria entre ambos, si bien resume su estudio a un buen número de *Ejemplares* entre las que no se encuentra *La señora Cornelia*.

La inesperada aventura a la que se ven abocados nuestros protagonistas comienza una noche oscura que constituye el preludio de una encadenada sucesión de acontecimientos tan sólo explicados horas después en la penumbra de una habitación. Primero, el llanto de un recién nacido romperá el silencio del lugar; más tarde, serán los ecos sordos de las armas en duelo desigual; por último, los sollozos de una joven que parece perdida.

Este trepidante comienzo, proporcionado por el recurso del 'in media res' que Cervantes utiliza con inusual acierto en la *Galatea* y, magistralmente, en el *Persiles*, le sirve a nuestro autor para ir presentándonos paulatinamente a los personajes que protagonizan el suceso:

- el niño;
- el duelo entre don Lorenzo y el duque de Este;
- la aparición de Cornelia.

Cornelia se convierte en la protagonista principal, pues de ella es la criatura y por ella ha tenido lugar el enfrentamiento armado. Este protagonismo es meramente funcional pues, como veremos, aunque siempre presente, sus intervenciones van perdiendo interés hasta dejar la acción en manos de otros personajes. A pesar de su hermosura, discreción y nobleza, Cornelia carece del heroísmo de otras creaciones cervantinas (desde Preciosa a Leocadia, Isabela o Sigismunda), y su papel en la obra consiste en dejarse llevar por la actuación de aquellos que pueden resolverle sus problemas. Confiará su honor a los caballeros vizcaínos, aliviará su miedo dejándose aconsejar por el ama, permitirá que el *piovano* medie en sus amores, y se prestará a la 'burla' ideada por el Duque para hacer saber a todos de su encuentro. Su temor es tan grande que el ruido de las armas y las sospechas de su hermano le hacen parir precipitadamente.

El acelerado ritmo imprimido por Cervantes en los primeros compases de su relato apenas si nos permite advertir ciertos detalles verdaderamente curiosos. Por ejemplo, el narrador declara que nuestros dos jóvenes protagonistas «Pocas veces salían de noche, y si salían iban juntos»⁴. Sin embargo, la condición casera de los jóvenes parece ponerse en duda a continuación y de manera reiterada. Cuando don Antonio se excusa ante la invitación de su camarada para dar un paseo por la ciudad, le anima a salir con las siguientes palabras:

«...salid a coger el aire, que yo seré luego con vos, si es que vais por donde *solemos* ir» (p. 505).

Comentario del que parece desprenderse que las salidas nocturnas son en ellos costumbre frecuente, hábito que don Juan recalca en su posterior intervención:

«...si salieredes, *las mismas estaciones* andaré esta noche que las *pasadas*» (p. 505).

⁴ M. DE CERVANTES, *La señora Cornelia* en *Novelas Ejemplares*, ed. F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1991, t. II, p. 504. Todas las notas referidas al relato están tomadas de la cita edición e irán citadas entre paréntesis o corchetes en el mismo texto.

Esta apostilla subraya no sólo la asiduidad en las salidas sino también la rutina adquirida de frecuentar los mismos lugares. No parece, por tanto, improbable que ambos amigos acaben encontrándose esa noche y se asombren de los extraños sucesos que les han acaecido, sucesos que Cervantes intercala con gran acierto, representando los de don Juan y narrando los de don Antonio.

Por otra parte, la rutina viene a quebrarse precisamente esa noche: don Antonio ha preferido quedarse en casa para rezar unas oraciones. A Amezúa y Mayo⁵ le sorprendía semejante actitud y la consideraba impropia «de un mozo gallardo y con dineros», cuando parece obvio que dicha ocupación es una excusa, tan plausible como otra cualquiera, para separar a nuestros protagonistas y propiciar los posteriores encuentros. Considerar, a tenor de este suceso, que nos hallamos, como cree Amezúa y Mayo⁶, ante una muestra más de la religiosidad de Cervantes, o deducir que don Juan resulta menos religioso que su amigo, son juicios que escapan a la ficción narrativa y para nada interesan en un análisis coherente del relato.

I.A. *Del niño*

Más interesante me parece, sin embargo, este otro comentario del mismo crítico cuando destaca que «A don Juan de Gamboa y a don Antonio de Isunza no cabe ponerles tacha alguna; no hay una sola acción de la que ninguno de los dos tenga que arrepentirse»⁷. Al margen de cualquier consideración acerca del comportamiento moral de estos dos personajes, sí hay un hecho que viene a ensombrecer en algo la figura de don Juan. En su solitario y acostumbrado paseo nocturno una voz desconocida le interroga con urgencia: «¿Sois por ventura Fabio?» (p. 505), a lo que él inesperadamente responde con un 'sí'.

Estamos ante una magistral mentira que Cervantes despacha con una explicación tan peregrina como irónica cuando continúa: «Don Juan, por sí o por no, respondió» (p. 505). Bien es cierto que de haber contestado con un 'no', el relato concluiría nada más nacer, pues ese fatídico 'sí' supone el comienzo de la aventura. No obstante, resulta también innegable que la capacidad de inventiva de Cervantes podía haberle llevado a imaginar mil y una maneras de provocar este encuentro sin forzar la caracterización del personaje y sin trastocar las convenciones de la época, haciendo de un caballero español otro curioso impertinente. ¿Acaso ese 'sí' fortuito y un tanto obligado por las circunstancias, que convierte a don Juan en un mozo poco sincero, explique la fastidiosa opinión que de ellos tiene el ama y precipite la huida de Cornelia ante el temor de un comportamiento indecoroso por parte de éstos?

A Cervantes tanto le da un 'sí' como un 'no', porque la verosímil ejemplaridad de sus relatos radica en la inagotable imaginación creadora que es la novela en su conjunto y en la máxima última que de ella se desprende. Y si para ello es ne-

⁵ A. G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1958, t. II, pp. 364-65.

⁶ *Ibidem*, p. 365.

⁷ *Ibidem*, p. 367.

cesario ir de quiebro en quiebro, no duda en hacerlo. De modo que, si se precisa cambiarle las mantillas a la criatura por unas ropas más pobres con el fin de que su madre no la reconozca, lo hace; y si es preciso volverle a vestir con las que había traído puestas para que se produzca el ansiado encuentro, también. Y si es necesario, caso insólito, que la madre no reconozca a su hijo al que ha vestido con sus propias prendas (es el caso de Feliciano de la Voz en el *Persiles*, cuya historia, como espero demostrar pronto, me parece guarda un gran parecido con esta novela), también se aventura a ello. Cervantes insiste una y otra vez a lo largo de su obra en los mismos temas y motivos, pero proponiendo variantes diferentes y soluciones distintas, actitud que contrasta con el dogmatismo de otros escritores de su época.

Llamo la atención, como recuerdo de lectura y sin mayores pretensiones que las de establecer una mera coincidencia narrativa en el tiempo, sobre la novela de Lope *Las fortunas de Diana*⁸. En ella asistimos a un caso muy semejante desde el punto de vista del enredo narrativo. Diana espera la llegada de Celio, de quien también está embarazada, para huir con él y ocultar su deshonor. En la oscuridad de la noche ve acercarse una sombra a la que confunde con su amado, interrogándole: «¿Es ya hora?», recibiendo de su interlocutor la siguiente respuesta: «Cualquiera es buena». La joven le entrega un cofre con joyas y éste huye codicioso con ellas dejándola confusa. Esta circunstancia es fundamental para la marcha del relato, pues provoca su precipitada huida y el comienzo de su penoso peregrinar. Más adelante, el avaro ladrón coincide con Celio, quien reconoce de entre las joyas el anillo que le había regalado a Diana, y le explica los motivos que le forzaron a actuar tan villanamente con las siguientes palabras:

«No sé qué condición pudo moverme a cosa tan mal hecha, que tomando a toda furia la calle, no quise aguardar el suceso, porque hay fábulas que hasta la segunda jornada llegan felicemente y a la tercera se pierden». (pág. 62 de la citada edición).

I.B. *De la calle*

La calle es también el escenario del segundo e insólito episodio. De la completa oscuridad anterior que impedía reconocer a la criatura, pasamos ahora a la tenue luz «de las centellas que las piedras heridas de las espadas levantaban» (p. 506).

Don Juan, llevado esta vez por su valentía, se interpone en el desigual desafío entre un caballero enfrentado a sus enemigos. Tras hacerles huir, el desconocido duelista reconoce su deuda y le pregunta por su nombre, al tiempo que oculta el suyo con la excusa de que «ha de gustar mucho que lo sepáis de otro

⁸ El esquema del relato lopesco se perfila a grandes rasgos de forma muy semejante al de Cervantes: perturbación, con el encuentro amoroso convertido en pasión honesta a través de la palabra de esposo; peripecia, con la búsqueda infructuosa de los enamorados, perdidos en un *maremagnum* a la manera bizantina; reconocimiento, con el descubrimiento de la verdadera personalidad de Diana, oculta bajo el disfraz de hombre, y el reencuentro de la pareja y el niño fruto de sus amores, para concluir con el matrimonio cristiano (LOPE DE VEGA, *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 37).

que de mí» (p. 507), presentimiento que, como todos en Cervantes, se verá cumplido más adelante. Por contra, y en prueba de agradecimiento, le regala su propio sombrero mintiéndole acerca de su verdadero dueño («Este sombrero no es mío» [p. 507]). El Duque se sitúa así en el mismo plano de la mentira que don Juan, y, por un sí o por un no, también miente obligado por las circunstancias del relato. El sombrero se convierte de este modo en un recurso que propiciará la posterior anagnórisis: primero de la engañada Cornelia y, más tarde, entre don Juan y el Duque.

A renglón seguido, éste se marcha dejando confuso al vizcaíno. Aparece don Antonio quien, cuando iba en busca de su amigo, se ha topado con una hermosísima dama a la que tiene oculta en su habitación, y hasta allí se dirigen ambos.

I.C. *De la doncella*

La oscuridad de la calle contrasta ahora con la luz artificial que alumbra el interior de la vivienda. Esta claridad simbólica corre pareja con la claridad argumental que irá desvelando la verdad de todos los sucesos ocurridos hasta entonces. Es una luz que ilumina no sólo a los personajes, cuya visión de los hechos resulta fragmentaria, sino también a los mismos lectores, ansiosos por conocer lo sucedido.

El episodio se abre y se cierra mediante el recurso de la anagnórisis, si bien la función que desempeña no es igual en ambos casos. Así, cuando Cornelia ve brillar los diamantes engastados en el sombrero regalado a don Juan, cree estar en presencia del Duque, su verdadero dueño, por lo que la anagnórisis es verdadera y sirve para desvelar la ignorada personalidad de uno de los protagonistas del duelo; sin embargo, el reconocimiento es, a su vez, falso, pues el lector y el resto de los personajes advierten que el portador del sombrero es don Juan. Asistimos por consiguiente a un mismo hecho que ofrece tres perspectivas bien diferentes: el lector y don Juan descubren la verdadera personalidad del dueño de la prenda; don Antonio no sabe quién es pero sí que la lleva don Juan; y, finalmente, Cornelia sí sabe a quién pertenece pero desconoce quién la lleva en esos momentos.

Por el contrario, cuando Cornelia tiene en sus brazos al recién nacido al que pretende dar el pecho, estamos asistiendo a una anagnórisis verdadera para el lector —y por lo demás encantadora desde la tensión del relato—, pero falsa para Cornelia, quien no reconoce en los ropajes del pequeño las prendas con las que ella le vistió. Además, las imprecisas razones argüidas por don Juan tampoco parecen favorecer el reconocimiento de ambos:

«Veis aquí, señora, el presente que nos han hecho esta noche, y no ha sido éste el primero, que pocos meses se pasan que no hallamos a los quicios de nuestras puertas semejantes hallazgos» (págt. 512).

No creo con J. Rodríguez-Luis que este comentario vaya dirigido «a provocar la risa del lector»⁹ en un momento de tanta tensión, si bien tampoco sería de ex-

⁹ J. RODRÍGUEZ-LUIS, J., *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, t. I, p. 97

trañar en Cervantes. Por contra, la revelación de este hecho social, que parece frecuente en la época y desde luego lugar común en la narrativa del Siglo de Oro (recuérdese *El prevenido engañado* de Zayas como uno de los ejemplos más significativos, pues la criatura hallada al principio del relato se convertirá al final en la causa de la deshonra de don Fabrique), pretende presentar como verosímil la duda de Cornelia. Si, por un lado, los paños que cubren al recién nacido no le resultan familiares, por otro, el niño que ella parió debía ser entregado por la criada a Fabio y no, como señala don Juan en una nueva mentira, «echado a la puerta de casa» (p. 512).

No obstante, tampoco cabría desechar el sutil juego que Cervantes va tramando meticulosamente entre aquello que el lector sabe como verdadero (lo verosímil), y lo que no alcanza a comprender todavía como posible (lo admirable).

Será don Juan quien se encargue de aclarar esta situación, puesto que él «después que le contó (Cornelia) su parto siempre tuvo por cierto que aquél era su hijo» (p. 516), y «que si no lo habría dicho había sido porque tras el sobresalto del estar en duda de conocerle, sobreviniese la alegría de haberle conocido» (p. 517). En otras palabras, Cervantes se sirve de don Juan para demorar conscientemente —lo hará de manera recurrente a lo largo de toda la novela— el encuentro entre la madre y el hijo, con el fin de realzar la tensión dramática del suceso y complicar el enredo hasta límites insospechados. Se produce entonces el emotivo encuentro de ambos y se cierra el primer apartado argumental para dar paso, ya con la claridad del día, al segundo.

II. DE LA PERIPECIA

Propongo el término «Peripécia» para definir este segundo apartado. Entendida como un suceso inesperado que modifica una situación dada o, como prefiere Pinciano; «vna mudança súbita de la cosa en contrario estado que antes era»¹⁰. De este modo, en este segundo bloque vemos cómo las opiniones iniciales y los comportamientos individuales irán matizándose y dando paso a nuevas situaciones. Don Juan, quien había defendido al Duque en la primera parte, pasa ahora a apoyar a don Lorenzo; éste acabará mudando la ira en amistad convencido por las disculpas del Duque. Por último, Cornelia y el ama desconfiarán del buen comportamiento de los españoles y, temerosos de ellos, huirán de su presencia. El encadenamiento de estos sucesos propiciará la solución de algunos conflictos y la dificultad para encontrar salida en otros.

Si la acción anterior concluía con el feliz encuentro, el nuevo apartado que ahora se inicia nos devuelve a los límites de la tragedia. Un inesperado suceso viene a perturbar la tranquilidad de la casa. Don Lorenzo, hermano de Cornelia, desea hablar con don Juan y su repentina aparición desencadena las reacciones más dispares: «El ama[...]temblaba; Cornelia[...]tremía; solos don Antonio y don Juan estaban en sí y muy bien puestos en lo que habían de hacer» (p. 518).

¹⁰ LÓPEZ PINCIANO, A., *op. cit.*, t. II, pp. 25-26.

Esta peripecia no tiene desperdicio alguno; resulta el colmo de las coincidencias que don Lorenzo ponga su honor en manos de un desconocido que, por más señas, tiene a su hermana

a su sobrino escondidos en su casa, y además ha librado de la muerte a su mayor enemigo, el duque de Este.

Al estudiar la teoría de la novela en Cervantes, E. C. Riley se lamentaba de cómo nuestro escritor «no parece haber recordado [...] que la coincidencias son poco frecuentes de por sí y que, cuando se dan en rápida sucesión, el efecto acumulativo que producen es la falta de verosimilitud»¹¹. Bien es verdad que, en justa correspondencia, es éste un defecto que habría que achacar a la mayoría de los novelistas de la época; sin embargo en Cervantes constituye además un auténtico desatino del que no podía ser ajeno.

Que un caballero italiano deponga su honor en la actuación de don Juan con la excusa de que «llevando a un español a mi lado, y tal como me parecéis, haré cuenta que llevo en mi guardia los ejércitos de Jerjes» (p. 520), es de un idealismo rayano en lo inverosímil. Por más señas, cuando don Lorenzo se refiere indirectamente al español le identifica con un «ángel», el mismo término que ha utilizado anteriormente su hermana («infinitas las gracias que rindió a sus favorecedores, llamándolos *ángeles* humanos de su guarda» [p. 517]).

El discurso de don Lorenzo nos brinda una nueva perspectiva sobre el tema del honor, y abunda en la opinión de Cornelia. Bentivolli muestra su preocupación por la diferencia social existente entre su familia y la del Duque; desde su estado de inferioridad, sólo puede entender el comportamiento de Alfonso de Este como el de un poderoso «que quiere atropellar una doncella temerosa y recatada, poniéndole a la vista el dulce nombre de esposo, haciéndole creer que por ciertos respectos no se desposa luego; mentiras aparentes de verdades, pero falsas y malintencionadas» (p. 520). Por ello, don Lorenzo pretende satisfacer su deshonra desafiando a su enemigo y llevando este asunto con el mayor sigilo, «que las infamias mejor es que se presuman y sospechen, que no que se sepan de cierto y distintamente, que *entre el sí y el no* de la duda, cada uno puede inclinarse a la parte que más quisiere» (p. 520).

De este modo, el comportamiento de don Juan cuando recibe en sus brazos al recién nacido «por sí o por no» parece justificarse ahora plenamente, pues, ante la duda, un individuo se deja llevar por su inclinación natural, por la intuición a la que le obliga un suceso dudoso o apremiante. En definitiva, Cervantes ha invertido la situación del enredo: si don Juan había puesto su vida en peligro para salvar la del duque de Este, ahora se convierte en valedor de la honra de don Lorenzo, con lo cual su papel de mediador es el mejor prelude para augurar una solución feliz del conflicto.

Mientras los caballeros se ponen en camino (también don Antonio les acompañará a distancia ante el temor de un desagradable contratiempo), el miedo y la duda comienzan a asaltarles a las dos mujeres. Será el ama quien, «como si el demonio se lo mandara para intrincar, estorbar o dilatar el remedio de Cornelia» (p. 523), ad-

¹¹ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 287.

quiera un protagonismo inusual. A ella le corresponde desmontar todo el entramado de idealismo e ingenuidad que Cervantes había levantado. Frente a los «ángeles» españoles, la «enviada italiana del demonio» representa la otra cara de la misma moneda, tan realista como escéptica y malintencionada. Ella nos despierta de la aparente realidad cuando juzga el comportamiento de los otros personajes: «¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fie de españoles, y les pida favor y ayuda! Para mi ojo si tal crea —y dióse ella misma una higa—» (p. 524).

El ama está declarando abiertamente lo que cualquier lector de la novela ya sospechaba, si bien esa coincidencia de opiniones no impide que éste la considere un obstáculo para la felicidad de la pareja y, por tanto, un personaje antagónico. Tan idílica amistad entre un italiano y un español sólo puede esconder alguna trampa peligrosa, pues parece probable que el comportamiento de don Lorenzo tiene más de vengativo que de amistoso. Además, el ama que es tan «taimada y sé dó me aprieta el zapato» (p. 525), sospecha groseramente que la respetuosa actitud de los dos vizcaínos hacia Cornelia no durará mucho tiempo. Asimismo, reconoce que en sus manos «no es oro todo lo que reluce» (p. 525), para concluir afirmando que tan sólo la heroica defensa de su castidad le ha permitido defender su honra ante los continuos ofrecimientos de los españoles.

La ironía cervantina se resuelve en una segunda lectura más detenida del texto. Porque la misma ama que arremete contra sus amos achacándoles una conducta inmoral que no les corresponde, confiesa a renglón seguido que a «a la verdad no tengo de qué quejarme de mis amos, porque son unos benditos» (p. 525). Este juicio parece desdecir sus anteriores comentarios que deben interpretarse más como un inconfesable deseo suyo que no como una actitud impropia de dos caballeros que beben los vientos por «las más hermosas de la ciudad» (p. 504).

A su vez, el corrosivo comentario hacia sus amos se vuelve inevitablemente en su contra si tenemos en cuenta que su intención consiste en llevar a Cornelia a casa de un cura, «persona santa y buena[...] que hará por mí todo lo que le pidiere, porque me tiene obligación más que de amo» (p. 524). Tampoco el *piovano* escapa a la crítica despiadada a menos que el «demonio italiano», también quiera hacer caer sobre él la sombra de la duda. ¿Posible será, pues, que el ama se haya resistido a los encantos de una pareja de nobles y generosos jóvenes y, por contra, haya sucumbido a los requiebros de «un sacerdote de misa, viejo y honrado» (p. 524)? Realismo e idealismo, verosimilitud y fantasía, ironía y gravedad, están presentes en el discurso de esta mujer italiana que, para más colmo de su caracterización, se presenta como descendiente de la familia de los Crivelli, uno de cuyos miembros fue el Papa Urbano III.

Cervantes es, por otra parte, el «demonio» que se encarga de demorar la acción a través del personaje del ama; al menos, como nuestro autor confiesa, «van tan atrevidas como encaminadas» (p. 525), guiño al lector que le permite suponer venideros y felices acontecimientos.

Vuelve así Cervantes de nuevo a la pareja formada por don Juan y don Lorenzo, y las peripecias que les suceden por el camino. En el siguiente episodio se narra el encuentro escalonado de los cuatro personajes masculinos. Primero don Juan y el Duque, quien reconoce a su interlocutor porque lleva el sombrero de

diamantes que él le regaló; más tarde se incorpora don Lorenzo, y, por último, el descolgado don Antonio. Asistimos ahora a una escena paralela a la que tuvo lugar al principio, si bien en esta ocasión el drama del duelo es sustituido por los abrazos y las lágrimas de felicidad de los caminantes.

El Duque, único personaje que no había ofrecido su versión sobre los hechos, confiesa que sus intenciones son nobles, que su deseo de casarse con Cornelia es irrevocable a pesar de la diferencia de estados, y que si no lo ha hecho antes ha sido porque su madre se ha empeñado en casarle con la señora Liria, hija del duque de Mantua.

Ciertamente, Alfonso II, duque de Este, casó en terceras nupcias con Margarita Gonzaga, hija de Guillermo, duque de Mantua, y con ella vivió hasta la muerte de ésta en 1618¹². No obstante, este inesperado triángulo amoroso, tan ajeno a la trama que no volverá a aparecer, debe entenderse como una nueva excusa narrativa con el fin de demorar la historia. Más turbios, sin embargo, resultan «aquellos inconvenientes quizás más eficaces que los dichos, y no conviene que ahora se digan» (p. 527), a los que alude misteriosamente el Duque sin explicarlos, en la misma línea que aquellas «excusas, que yo las tuve por bastantes y necesarias» (p. 514), dadas con anterioridad a Cornelia pero tampoco desarrolladas en ningún momento del relato.

Con todo, las razones argüidas por el de Este son suficientes para calmar la ira de don Lorenzo y, en consecuencia, lo que se presentaba como una cuestión insalvable se soluciona sin necesidad de recurrir a la violencia. Nadie obró mal: Cornelia quiso elegir marido, el Duque dio su promesa de matrimonio y su palabra de esposo con el propósito de cumplirlas, y don Lorenzo ha satisfecho su honor con las explicaciones de su infamador. Tan sólo queda ya asistir al reencuentro definitivo que debería corresponder en justicia a los españoles y, en concreto, a don Antonio: «Yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia» (p. 530)¹³. Estos, ajenos al comportamiento del ama, felicitan a los cuñados confesándoles que el motivo de sus preocupaciones y el fruto de ellas —Cornelia y el niño— se encuentran en su casa sanos y salvos, y a ella se dirigen desconocedores del suceso que les aguarda. Cervantes ha consumido la mitad de su novela y ya ha solucionado los conflictos que preocupaban y enfrentaban a sus personajes; tan sólo queda ya el encuentro feliz de éstos. No obstante, irá dilatando de manera excepcional la acción.

Ya conoce el lector la desagradable noticia que aguarda a la animada comitiva cuando regresen a casa y la encuentren vacía; lo que no llega a sospechar es el enredo entremesil que Cervantes propone para resolver la ausencia de Corne-

¹² F. LUTTIKHUIZEN ha vuelto sobre la personalidad histórica de los personajes y la veracidad de los sucesos que aparecen en la novela en: «Verdad histórica y verdad poética en *La señora Cornelia*», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antropos, 1990, pp. 265-69.

¹³ Confesión, tan juiciosa como peligrosa, que seguramente avivaría la consideración de Fernández de Avellaneda cuando se refiere a las *Ejemplares* como «novelas en prosa». («Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas». A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1972, p. 53).

lia. Las continuas idas y venidas a la habitación, los sobresaltos y malentendidos provocados por la maldad y la envidia de los criados, los instintos sexuales de los socialmente más bajos... chocan frontalmente con el universo idealizado en el que viven los personajes más nobles. La coincidencia del nombre de nuestra protagonista con el de una prostituta que un criado ha escondido en su habitación para gozar de ella, inexplicablemente hace sospechar a todos de un mal suceso. La situación llega a tal extremo que el Duque «casi estuvo a punto de pensar si hacían los españoles burla de él» (p. 553). No obstante, enseguida se restituye el equilibrio y se supone aclarada la situación cuando el de Este se retira «muy satisfecho de su buen proceder («el de los españoles»), y que entrambos («el Duque y don Lorenzo, esto es, la pareja italiana») habían echado la falta de Cornelia a su mucho miedo» (p. 533).

III. DEL RECONOCIMIENTO

Llamo a este último apartado «Del Reconocimiento», recurso que Pinciano definía como «una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otro»¹⁴. Si bien se trata de un constituyente que Cervantes utiliza con insistencia a lo largo de la novela, alcanza su mayor tensión emocional en el desenlace, donde asistiremos al encuentro del Duque con su hijo, primero, y con Cornelia, después, y al reencuentro definitivo con el resto de los personajes.

Apenas dejamos seguir al Duque su camino cuando sus pasos nos sorprenden llegando a la aldea del *piovano* y alojándose en su casa. Se trata de una nueva e inesperada coincidencia a la que Cervantes tampoco parece prestarle demasiada atención. De repente sabemos que «Era el cura grande amigo del Duque» (p. 534), y asistimos a una escena muy semejante en su concepción a la primera del segundo bloque («A»). Entonces veíamos a Cornelia sobresaltarse ante la llegada de su hermano Lorenzo a casa de los vizcaínos; ahora es un sobresalto menos dramático, pero igualmente tenso, como consecuencia de la visita del Duque al cura. ¡Ya puede ocultarse la italiana en el lugar más recóndito que siempre merodea por allí alguno de sus seguidores!

Aún tiene humor el cura para dilatar el encuentro de la pareja proponiendo al visitante el mismo juego que los vizcaínos habían empleado con Cornelia («C»), esto es, enseñarle al niño engalanado con las joyas que él mismo había regalado a su amada —una cruz y un *agnus*—, los últimos objetos que harán posible el reconocimiento.

Acudiendo a Aristóteles, Pinciano distinguía «uatro especies de reconocimientos o noticias súbitas: la una, menos artificiosa y más acostu(m)brada entre poetas, por ser más fácil, se haze y exercita con señales, las cuales son interiores (como cicatrices o lunares), o exteriores (como escrituras, anillos y collares); la segunda especie es también poco artificiosa, y que es hecha del poeta, porque

¹⁴ A. LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, t. II, p. 25.

éste dize, inuenta, para que el reconocimiento se haga, palabras que no son conocidas de la fábula misma, sino desuiadas y desasidas della; la tercera es por memoria hecha; la quarta, por silogismo o discurso.¹⁵

A buen seguro que un análisis minucioso de los textos cervantinos nos llevaría a concluir que nuestro autor estaba familiarizado con las diversas posibilidades que este recurso propone. En *La señora Cornelia* es manifiesto que las señales externas desempeñan un papel decisivo: la mantilla, el sombrero y las joyas. Para Pinciano, ésta es la fórmula más «fácil» y menos «artificiosa», y a ella recurre Cervantes con la cadena y el pergamino en *La Ilustre fregona*, con el crucifijo en *La fuerza de la sangre*, y en el caso de señales interiores, con el lunar blanco en *La Gitanilla* o con el lunar negro en *La española inglesa*, por citar algunos ejemplos. El hecho de que Cervantes acuda al modelo más sencillo no puede pasar desapercibido si tenemos en cuenta que su magisterio se remonta al *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, relato griego cuyo éxito editorial en el Siglo de Oro fue asombroso, y a cuyo autor Cervantes pretende imitar, cuando no superar, con su *Persiles*.

Hay además en él una especie de anagnórisis que nada tiene que ver con el entendimiento, la memoria y la voluntad, o por mejor decir, que conjuga estas tres facultades. Es aquella que procede de la intuición casi siempre certera, una química sensitiva difícilmente explicable por la razón, que penetra a través de los ojos, se fija en la memoria, la declara el entendimiento y la desea la voluntad.

De este modo, el Duque reconoce las joyas que adornan al recién nacido, sin embargo «quedó atónito; y mirando ahincadamente al niño, le pareció que miraba su mismo retrato» (p. 535), y ya no se separará ni un momento de él, sino que le «apretó en sus brazos y le dio muchos besos» (p. 536). A diferencia de Cornelia, y debido quizás a su parecido, el Duque cree intuir la estrecha relación que le une a esa criatura. Se trata del mismo pensamiento que sobrecoge a Rodolfo al contemplar por primera vez a su hijo en *La fuerza de la sangre* («Vióse Rodolfo a sí mismo en el espejo del rostro de su hijo» [II, p. 535]); el mismo impulso que mueve al padre de éste a llevar a casa a Luisito para que se reponga de las heridas causadas por un caballo («Le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo» [II, p. 347]); el mismo sobresalto que asiste a la Corregidora ante la contemplación de Preciosa en *La Gitanilla* («Y llegándose a sí, la abrazó tiernamente [...] nunca la dejó las manos, ni la apartó los ojos de mirarla atentísimamente» [I, p. 146]); la misma reacción, en definitiva, que se establece entre Isabela y sus padres en *La española inglesa* («Así como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía» [I, p. 277]).

Reunidos Cornelia, el Duque y el niño, todavía tendrá el lector que someterse a una nueva prueba de paciencia antes de asistir al reencuentro definitivo. El Duque ha mandado llamar a sus amigos para darles nuevas del feliz suceso; aprove-

¹⁵ *Ibidem*, t. II, pp. 28-29.

chando que están todos juntos se las ingenia para gastarles una broma pesada que a punto está de costarle la vida. Confiesa a su futuro cuñado y a los españoles que él está comprometido con una aldeana —obviamente Cornelia— con la que debe casarse. La evidente diferencia social tan sólo puede resultar creíble en un relato cervantino, tanto más cuanto que las últimas noticias que teníamos comprometían al Duque con una noble mantuana.

La confusión no viene motivada esta vez por la comparación entre Cornelia y la prostituta del mismo nombre que encontrábamos páginas más atrás, sino entre Cornelia y una joven aldeana. Lo que en la primera parte se entendió como una broma de mal gusto por parte del Duque, es ahora la «más sabrosa burla del mundo» (p. 538) porque supone la culminación de todas las peripecias, hasta el punto que el desenlace recuerda el esquema de la comedia barroca en la que amos y criados anunciaban sus respectivas bodas:

«Será nunca acabar lo que respondió Lorenzo, lo que preguntó don Juan, lo que sintió don Antonio, el regocijo del cura, la alegría de Sulpicia, el contento de la consejera, el júbilo del ama, la admiración de Fabio y, finalmente, el general contento de todos» (p. 539).

El matrimonio como solución última del conflicto sirve aquí también como elemento de unión entre el marco y la historia. De igual modo que el Duque y Cornelia regresan a Ferrara felices y casados tras la muerte de la Duquesa, con lo que se disipa la amenaza de boda con la señora Liria, así también don Juan y don Antonio volverán a España para contraer matrimonio con las damas que sus padres les tienen reservadas. En un caso, las relaciones paterno-filiales están hipotéticamente enfrentadas pues no convergen los intereses de cada una de las partes; en otro, son idílicas, pues los jóvenes vizcaínos renuncian a cualquier compromiso dispuestos a mantener vivas las costumbres de su tierra.

Señala G. Casaldueiro, refiriéndose al género de la novela, que ésta «consiste, precisamente, en mostrarnos la realización de una trayectoria. Se encuentran, ciertamente, obstáculos, pero éstos lo único que pueden hacer es interrumpir la marcha, nunca que se pierda el camino; y el heroísmo consiste en vencerlos»¹⁶. De esto Cervantes sabe mucho, no sólo en la teoría de su vida, sino también en la práctica de su ficción narrativa. Si el *Quijote* es un ejemplo inigualable, aún le sobrarán ánimos para superarle con creces en su *Persiles*. Incluso, en sus *Novelas Ejemplares*, las complicaciones se multiplican hasta el último momento como si el destino se burlase de sus protagonistas.

En *La señora Cornelia* no ocurre así; nuestro relato carece de verdaderos obstáculos que estorben el camino e impidan a los protagonistas alcanzar la felicidad. Ningún escollo interrumpe su marcha porque los valores que encarnan los personajes son tan honestos que garantizan la autenticidad de sus comportamientos. En *La señora Cornelia*, los personajes no adquieren la condición de hé-

¹⁶ G. CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974, p. 17.

roes porque no realizan ninguna hazaña admirable ni hacen frente a las dificultades con la fuerza de su fe; no tienen alma y se arropan unos a otros a través de las diferentes funciones que el autor omnisciente les encomienda. Cuando no es posible, se recurre al azar o a la coincidencia para volver a situar el tema donde conviene. En el fondo, los personajes de la novela cervantina son personajes de condición noble a quienes se les obliga a mantener intactos los valores de una sociedad ideal en la que Cervantes todavía parece creer: el amor a través del matrimonio sincero, el honor como defensa de la intimidad, y la solidaridad entre los individuos sin mirar su sexo ni su lugar de nacimiento, una actitud que sin duda le sigue convirtiendo en un autor moderno.