

B I B L I O T E C A C L Á S I C A

MIGUEL DE CERVANTES

NOVELAS
EJEMPLARES

EDICIÓN DE
JORGE GARCÍA LÓPEZ

ESTUDIO PRELIMINAR DE
JAVIER BLASCO



CRÍTICA

MIGUEL DE CERVANTES

NOVELAS EJEMPLARES

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
JORGE GARCÍA LÓPEZ

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
JAVIER BLASCO



CRÍTICA

BARCELONA

GONZALO PONTÓN GIJÓN *Coordinación general*

LAURA FERNÁNDEZ GARCÍA *Secretaria de redacción*

MANUEL FLORENSA MOLIST *Tipografía*

VÍCTOR IGUAL *Fotocomposición*

© 2001 de la edición, prólogo y notas: Jorge García López

© 2001 del estudio preliminar: Javier Blasco

© 2001 de la colección: Francisco Rico

© 2001 de la presente edición para España y América:

EDITORIAL CRÍTICA, Barcelona

ISBN: 84-8432-201-7 rústica

ISBN: 84-8432-200-9 tela

Depósito legal: M. 21.876-2001 rústica

Depósito legal: M. 21.877-2001 tela

Impreso en España

2001. - BROSMAC, S.L., Polígono Industrial 1, Calle C, 31,
28932 Móstoles (Madrid)

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ESTUDIO PRELIMINAR

NOVELA («MESA DE TRUCOS»)
Y EJEMPLARIDAD («HISTORIA CABAL Y DE FRUTO»)

Leer a Cervantes, leer las Novelas ejemplares de Cervantes, es una aventura que, más allá del plural universo al que nos conducen los argumentos de sus narraciones (relatos bizantinos, cortesanos, picarescos, etc.), nos convierte en espectadores privilegiados del proceso de reflexión (estética y epistemológica) que está gestando la novela moderna. En efecto, vista desde la óptica cervantina, la historia de la invención de la «novela», en la que siempre se ha otorgado a nuestro autor un papel destacado, está vinculada a una interesantísima reflexión, que tiene por objeto tanto el debate que la época de Cervantes se plantea en torno a la literatura de ficción cuanto la necesidad —intensamente sentida por nuestro autor— de alcanzar ciertas precisiones sobre los límites y naturaleza de la realidad, o, en otras palabras, la necesidad de investigar las posibilidades y aptitudes de un determinado tipo de discurso para dar cuenta de tal realidad.

Pero antes de entrar en los detalles de esta reflexión conviene hacer un poco de historia. Es evidente que Cervantes conoce el término «novela», pues lo utiliza repetidas veces en el Quijote de 1605 (en los capítulos 32, 33, 34, 35 y 47), antes de llevarlo al título mismo de su edición de las Ejemplares. Pero hay que precisar, con todo, que la etiqueta «novela» no significa lo mismo para el autor del Quijote que para un lector del siglo XX. Si «novela» se opondrá, hoy, a romance ('narrativa de fantasía'), en la época a que nos estamos refiriendo se oponía a «historia» y a «fábula poética». Esto conviene tenerlo en cuenta para no caer en anacronismos imperdonables. Cervantes vacila a la hora de clasificar sus narraciones mayores. En el prólogo a La Galatea se refiere a esta obra con el nombre de «égloga»; el Persiles Cervantes lo presenta a los lectores como «historia setentrional»; y cuando se refiere a El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha siempre lo hace con la etiqueta, imprecisa y genérica, de «historia» o de «libro». Tal falta de precisión, tales vacilaciones, son elocuentes de que el autor no tenía muy clara la categoría de género a la que los mencionados relatos debían adscribirse. Pero ya no ocurre lo mismo con obras como el Coloquio de los perros, El licenciado Vidriera, La gitanilla o La española inglesa. Todas ellas, a pesar de remitir a universos imaginarios muy diferentes y a pesar de servirse de tipos de discurso y de códigos disímiles, son para su autor «novelas» y lo son inequívocamente.

Y no sólo son «novelas» las doce narraciones que, en 1613, se publican bajo el título de Novelas ejemplares. Son también novelas —así las califi-

ca su autor— los episodios que, en varias oportunidades, vienen a quebrar el lineal discurrir de la fábula caballeresca en el Quijote de 1605. En efecto, relatos como el de El Curioso impertinente o el de El Capitán cautivo son para Cervantes novelas (I, 32; II, 44), género al que pertenece también la historia de Rinconete y Cortadillo, que el ventero tiene en su poder junto a la de El Curioso impertinente (I, 47).

En cualquier caso, estos datos deben servir al menos para recordar que la historia de la «novela» en Cervantes hay que retrotraerla, por lo menos, a 1604. Y esta fecha todavía habría que rebajarla, si consideramos las historias de «Timbrio y Silerio» y de «Lisandro y Carino», en La Galatea, o si atendemos a las fechas que se barajan para algunas de las Ejemplares. Teniendo esto en cuenta, todo intento de definición de lo que Cervantes entiende por «novela» habría de atender al hecho de que esta, en su origen, necesita de una fábula que le pueda servir de marco. Históricamente es así: las primeras manifestaciones cervantinas del género responden con exactitud a lo que López Pinciano, en su *Philosophía antigua poética*, denomina «episodio» (componente prescindible de la «fábula» épica, cuya lectura depende del marco superior, el argumento o acción principal, en el que se resuelve la plenitud de su sentido).

Y no debe llevarnos a error el que, en la edición de las Novelas ejemplares de 1613, los relatos se ofrezcan al lector como entidades independientes, pues es seguro que la recepción del Quijote, en 1605, condicionó la decisión de Cervantes de ofrecer «exentas» las doce novelitas que constituyen el volumen. Con toda certeza, la crítica deberá considerar que la «novela ejemplar» —tal y como Cervantes originariamente la concibe— depende de un marco, cuidadosamente evitado en 1613 para que no se produjera lo que ya había ocurrido en el Quijote: «que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote», dejasen de darla «a las novelas», pasando «por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz» (II, 44). Esta es, sin duda, la razón por la que Cervantes en 1613 se decide a publicar sus «novelas» de forma independiente, sin buscar para ellas una fábula que les sirviera de marco, obligando al lector a centrar toda su atención en la «gala y artificio» de los relatos, sin ver en ellos, como parece que ocurrió con el Quijote de 1605, una interrupción del natural desarrollo de las aventuras del protagonista de la fábula principal.

Con todo, hay que proceder con cautela, pues no resulta tan claro que los doce relatos de las Novelas ejemplares, a pesar de la variedad de fórmulas discursivas y a pesar de la diversidad de universos literarios que cada uno

de ellos evoca, sean totalmente independientes. Por lo pronto, la relación y dependencia del Coloquio de los perros y de El casamiento engañoso está fuera de toda discusión. Pero las conexiones entre las distintas novelas y las de todas ellas con el prólogo no paran ahí, pues es posible detectar en la colección toda una variada serie de elementos recurrentes, cuya función no parece ser otra que la de sugerir, en la estructura profunda, una «unidad» hacia la que vendrían a converger la totalidad de los relatos, tan diferentes y variados en la estructura superficial del texto. Quizás, apelando a esta unidad, resulte más comprensible la advertencia que el autor nos hace desde el prólogo mismo de las Novelas ejemplares: «...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».

Todas estas cuestiones hay que tenerlas en cuenta a la hora de analizar lo que, a la vista de sus Ejemplares, Cervantes entiende por novela. La crítica de nuestro siglo ha restringido en exceso los límites de referencia (intentando explicarla desde su relación con la tradición del exemplum, de la novella, del romance...) y de interpretación (la cuestión de la ejemplaridad) de la narrativa breve cervantina. Y esta tendencia debe revisarse, pues la aventura de la invención cervantina de la novela es mucho más apasionante y compleja.

Es necesario, por ejemplo, replantearse la relación de la narrativa cervantina con el universo de lo que la crítica anglosajona conoce como romance (libros de caballerías, libros de pastores, etc.). Con demasiada frecuencia se ha repetido que es Cervantes quien da los pasos definitivos que conducirán del viejo y gastado romance a la nueva y fértil fórmula narrativa en cuyo humus se gestará la novela moderna. Para cierta crítica, la trayectoria que describe la narrativa cervantina desde La Galatea hasta el Quijote, pasando por las Novelas ejemplares, señala un progreso, con paso firme, en esta dirección. Pero la evolución no resulta tan evidente. Desde luego, la aportación de Cervantes a la novela moderna está fuera de toda duda, pero la trayectoria que va del romance a lo que hoy entendemos por novela no es tan lineal como pueda parecer a primera vista: el entusiasmo con que, en los últimos años de su vida, Cervantes lleva a cabo la redacción del Persiles, así como el propósito, mantenido hasta sus últimos días, de escribir una continuación de La Galatea, desmienten y hacen imposible la interpretación que lee la trayectoria narrativa cervantina en un sentido evolutivo que inequívocamente conduciría a la novela. Esto lo han visto bien quienes, en oposición a la tesis anterior, mantienen la existencia de un proceso inverso, que obligaría a leer la trayectoria narrativa cervantina en el marco de una evolución que, contra lo que es el signo

de la historia del género, vendría marcada por el regreso al romance desde la novela.

Quizá convenga recordar una vez más —esto aclarará bastante las cosas— que lo que Cervantes llama «novela» no es lo mismo que lo que nosotros entendemos por tal, a partir de la redefinición que del término hace el siglo XIX. Nuestra «novela» sí que se opone al viejo romance. Pero la cervantina no. Con Anthony Close habría que recordar que «todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar Aquí estamos de obras, perdonen las molestias». Y es el permanente experimentalismo cervantino, que se esconde detrás de ese «estar en obras» de bastantes relatos suyos, el que explica muchas de las vacilaciones que se observan en las fórmulas narrativas por él ensayadas. Tener esto en cuenta nos permitiría entender la fácil convivencia, en sus Novelas ejemplares, de relatos idealistas (ceranos a una visión del universo propia del romance) y de relatos realistas (mucho más próximos a lo que hoy entendemos por novela). Si queremos poner un poco de orden en la interpretación del arte cervantino, recordando que la oposición entre novela y romance remite a una polémica que ni por asomo es la del tiempo en que el autor del Quijote escribe, deberíamos reconducir los análisis hacia lo que realmente preocupa a los preceptistas de la época, cuando, tras el desprestigio de los romances al uso, se persigue una salida para la ficción narrativa por los caminos de la «épica», como ha señalado Aurora Egido.

Lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con que Cervantes, desde el interior mismo del romance, replantea, frente a los moralistas, la relación de literatura y vida; o, frente a los preceptistas, la relación entre poesía e historia. La «novela moderna», lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del romance, pero nace en el seno del romance y de sus mismos materiales, cuando sobre ellos un autor decide proyectar la visión que de la realidad han venido a poner en escena los nuevos tiempos, según recuerda Edward C. Riley. El nacimiento de la novela tiene lugar cuando alguien como Cervantes pone a dialogar el universo del romance con el de la novela (con lo que él llama «novela»), creando con ello un escenario privilegiado para estudiar las diferentes relaciones que la literatura establece con la realidad en los universos —tan distintos— de uno y otro género; un escenario privilegiado para, en la confrontación de ficción y vida que el texto postula, abrir el camino a una profunda reflexión literaria, que desde luego tiene un carácter estético, pero cuyo origen es evidentemente de naturaleza epistemológica.

El romance levantaba ante los ojos de los lectores un universo maravilloso radicalmente distinto al de la realidad cotidiana, y, para que la ficción

funcionase, exigía del receptor una permanente suspensión de su «experiencia» de la realidad. El texto de Cervantes propone al lector una relación de otra naturaleza. La novela —aunque, gracias al permanente diálogo que el texto de Cervantes acierta a mantener con el universo del romance, no elimina lo bizarro, lo raro y extraordinario— pretende referir una «experiencia» de lo real.

La «novela» cervantina es algo más que una fórmula narrativa que se ofrece como alternativa a las agotadas formas del romance: necesita del romance. Erraríamos si no hiciésemos justicia a la deuda que las «novelas» cervantinas tienen contraída con el universo «encantado» que es propio de los libros de pastores o los libros de caballería. Pero todavía, si cabe, es mayor la deuda de la «novela» de Cervantes con la tradición italiana —de Boccaccio a Bandello— de la novella. Si es el «poema épico» el objetivo que orienta la reflexión teórica de los preceptistas que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se hallan preocupados por encontrar una salida para la narrativa de ficción, la novella es —como la crítica ha señalado con reiteración— la mesa de operaciones en la que instalan su laboratorio aquellos —Cervantes a la cabeza— que buscan dar voz a un espacio al que ni las fórmulas narrativas encarnadas en los libros de caballerías, ni tampoco las ensayadas para el moderno poema épico en prosa, alcanzan.

Ni el romance ni el poema épico en prosa que perseguían los preceptistas tenían capacidad de atender a un espacio que carecía de voz, porque la literatura lo había despreciado durante siglos. Este espacio al que me estoy refiriendo no es otro que el de lo cotidiano en que se halla instalado el lector; un espacio constituido por una sustancia argumental (enredos amorosos, casos de honor y de celos...) que no había interesado a ningún otro género, salvo al que Pinciano describe como «comedia morata». Fuera de los límites que la preceptiva había trazado para la épica y para la narración histórica, como formas autorizadas por la Poética de Aristóteles, la tradición de la novella había sido la primera en llevar a cabo el ensayo de dar voz a lo concreto, a lo cotidiano e intrascendente, que la historia desprecia por banal o irrelevante y que se escapa también de esa mirada «sub specie aeternitatis» que persigue la épica. Esta realidad ha ido cobrando voz a lo largo del siglo XVI y está reclamando, al filo del nuevo siglo, una expresión que la novela, mejor que ningún otro género, acertará a darle. Sólo el teatro, a través de la comedia, se había ocupado de esta realidad. Por eso se equivocaba, pero no exageraba ni desvariaba, Avellaneda, cuando en su continuación del Quijote pretendía reducir la novela de Cervantes a la categoría de la comedia. La misma valoración le merecían las novelas cervantinas a Lope («Demás que yo he pensado —escribe Lope en sus Novelas a Marcia Leonarda—

que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias...»). Y no hay que olvidar que tanto en España como en Francia y en Inglaterra las narraciones cervantinas sirvieron con frecuencia de punto de partida para adaptaciones teatrales.

Creo que son suficientes estas referencias para hacernos una idea precisa de lo que los contemporáneos de Cervantes identifican como materia de la novela: la realidad menuda y cotidiana en la que se hallan instalados los lectores; una realidad que por su trivialidad e insignificancia carecía de todo interés tanto para la historia como para la poesía. Por ello, el francés Segrais entiende que, frente a lo que ocurría con el romance, la emergente novela cayera antes del lado de la historia que del lado de la poesía:

Au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut, et à la manière du Poète; mais la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure.

En la «naturalización» de lo cotidiano como materia de la ficción narrativa, a la que esta cita hace referencia, tiene mucho que ver la preocupación de la época por la historia como género narrativo, y el desarrollo que en el siglo XVI alcanzan diferentes géneros de la historia.

En primer lugar, hay que recordar que —desde la Poética misma de Aristóteles— la historia y la poesía, en cuanto formas narrativas, están perfectamente diferenciadas: la historia se ocupa de decir lo que ha sucedido, en tanto que la poesía atiende a lo que podría suceder; la poesía habla desde lo general, en tanto que la historia dice lo particular. Esta oposición entre historia y poesía se traduce, en el marco de la poética renacentista, en un problema esencialmente vinculado al concepto de imitación, y es por ahí por donde las fronteras entre una y otra se hacen cada vez más difusas. Con la Poética en la mano, sólo del lado de la poesía parece existir espacio para la ficción, pues sólo la poesía imita, en tanto que la historia no: «Adunque la vera differenza, e diversità loro è in questo, que la poesia imita, la historia no» (Dionigi Atanagi, Ragionamento de la eccellentia et perfettione de la historia, Venecia, 1559). Cascales, muy apegado al texto aristotélico, es de la misma opinión en sus Tablas poéticas (1617).

Pero en la práctica de la escritura estas fronteras comienzan a borrarse; historia y novella se aproximan peligrosamente. Prueba de ello la encontramos en la afirmación de Lope, en su Corona trágica, de que «las malas historias son novelas / y las buenas novelas son historia». Algunos fenó-

menos declaran, muy explícitamente, esta aproximación de la narrativa al territorio de la historia: el gusto contrario a la ficción que domina una buena parte del siglo XVI; la tendencia a enmarcar históricamente los relatos; la atención a historias reales y cotidianas... Araoz, en *De bene disponenda bibliotheca* (Madrid, 1631), sugiere que el Lazarillo se ubique bajo la rúbrica de «Historiadores fabulosos», al lado de los «Historiadores profanos verídicos». Todo ello da cuenta de una cierta confusión de géneros, dentro de la cual la narración ficticia se desarrolla con pretensiones de historia, en tanto que la historia tiende a la novelización. Hay que recordar, en este sentido, la viciosa aparición —con bastante éxito en la época— de historias apócrifas, cuyo modelo puede hallarse en la Crónica sarracina de Pedro del Corral, que ya Bruce W. Wardropper se ha encargado de poner en relación con la manera que Cervantes tiene de construir su narrativa.

De hecho, el propio Aristóteles admite que el poeta, «si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta, pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta». Y, así, tomando como base la relación de verosimilitud («lo que podría o debería haber sucedido») que la literatura establece con la realidad —frente a la relación de «verdad» («lo que ha sucedido»), propia de la historia—, los contemporáneos de Cervantes, modificando la distinción aristotélica, conciben dos formas diferentes de poesía, según el texto potencie un enfoque de lo general (poesía épica) o de lo particular (novela). Bastará con dotar de voz, desde la imaginación, a todos aquellos silencios del discurso histórico para que esta segunda forma de poesía cobre vida. Fray Antonio de Guevara, anticipando en el siglo anterior muchos de los caminos de la narrativa barroca, ya había demostrado gran maestría en la invención de una «ficción oficialmente abordada como historia». Su «novela paródica de la historia» encamina la narración al territorio de la realidad histórica y la hace concentrarse en los pequeños sucesos que constituyen la cotidianidad.

Si el romance, por las vías que la preceptiva neoaristotélica le abría, busca una salida a través del poema épico en prosa, la novella, buscando también el respaldo de un cauce «autorizado», se inclina del lado de la historia (o, mejor, del lado de las deficiencias e incapacidades de la historia) y se aprovecha de la reflexión teórica que sobre este último género se desarrolla en las filas del humanismo para poner en pie un discurso que debería atender, desde la perspectiva de «lo que podría suceder», a «lo particular». Bandello resulta, en este punto, modélico. Con él, la novella entra en una dinámica en la que la narración queda definida por su interés en el «suceso» —particular y concreto— en sí mismo. Para él, el papel del novellatore y el

del cronista vienen a coincidir. La vida cotidiana y particular entra así, por derecho propio, en el universo de la literatura.

Cervantes conoce bastante bien tanto las limitaciones de esa «escritura desatada» de los viejos romances como los esfuerzos de los preceptistas por reconducir la ficción al terreno de la épica. Conoce asimismo el universo de la novella y las posibilidades que esta forma de narración ofrecía, al dotar de voz a una realidad que tanto la historia como la epopeya despreciaban, y, a partir de tales conocimientos, se divierte con el enfrentamiento de unas formas narrativas con otras.

Si la novella, al margen de la propuesta de la historia, había dado carta de naturaleza a una forma de narración centrada en el «ser» de las cosas; si el soñado poema épico de los preceptistas pretendía también alumbrar una moderna manera de narrar el «deber ser» de las cosas, Cervantes se complace en poner en diálogo el «ser» y el «deber ser», abriendo un riquísimo espacio entre ambos. Rechazando también el realismo dogmático de la picaresca, se empeña en una empresa que tiene como objetivo la apertura de un fecundo diálogo entre lo universal poético y lo particular histórico. Este diálogo —que es el que da personalidad propia y diferencial a la narrativa cervantina— no estaba ni en el romance, ni en el renovado «poema épico» soñado por la preceptiva, ni tampoco estaba en la novella. Este diálogo «inventa» un espacio, cuya naturaleza no está determinada ni por el «ser» ni por el «deber ser», sino por la lucha del individuo, y dentro del individuo, a favor de la reconciliación de la propia vida con las imágenes que de la vida ofrece la literatura; la reconciliación de Alonso Quijano con don Quijote. Pues conviene (después de tanto maniqueísmo unamuniano) no olvidar que la verdad de los personajes cervantinos no está ni en lo que representa don Quijote (como Unamuno predica en la Vida de don Quijote y Sancho) ni tampoco en Alonso Quijano (como había predicado el mismo Unamuno en su «Muera don Quijote»), sino en la pugna de Alonso Quijano por ser don Quijote, o en la de Sancho por ser gobernador. Si los personajes de las narraciones precedentes «se dejaban ir» y se comportaban según las exigencias estéticas del género y de acuerdo con el sistema de valores que el género representaba, lo que caracteriza a los personajes cervantinos —lo apuntó Américo Castro— es su voluntarismo, su «querer ser». Y es este «querer ser» el que permanentemente los empuja a enfrentarse con las «reglas establecidas».

El espacio que acota la novela cervantina es ya un espacio plenamente novelesco, modernamente novelesco: exige del lector una actitud ante la materia narrada totalmente diferente a la reclamada por el romance y totalmente diferente, también, a la postulada por la novella. Si aquel tenía la

propiedad de remitir a un mundo con leyes propias que para funcionar correctamente demandaba del lector la suspensión de su experiencia de lo real, y si la novella, por el contrario, remitía a un universo narrativo que se regía (o tendía a regirse) por las mismas leyes que el universo real en el que se instalaba el lector, en la fórmula cervantina la aceptación de lo maravilloso, como parte de lo real, reivindica una realidad sustancialmente compleja, en donde las fronteras entre el «ser» y el «deber ser» ya no resultan diáfanas ni infranqueables y donde las cosas están preñadas de sueños, o al revés; una realidad que siempre se ofrece al lector como algo inestable, problemático y, en consecuencia, susceptible de permanente reinterpretación.

Cervantes es perfectamente consciente de la novedad de la fórmula narrativa a la que sus Novelas ejemplares responden. Orgulloso, puede decir que él es «el primero» que ha «novelado en lengua castellana», pues ciertamente «las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». Y así es sin duda. Las novelas cervantinas no son fruto ni de la traducción ni de la imitación, y no lo son porque la fórmula narrativa a la que responden es absolutamente nueva.

En realidad, el prólogo que Cervantes coloca al frente de sus Novelas ejemplares es un minucioso tratado que nos permite conocer hasta qué punto nuestro autor es consciente de lo innovadora que su novela resulta, si se la compara con otros géneros narrativos de su tiempo. Una de las cuestiones fundamentales a la que apunta este prólogo hace referencia al lector e, indirectamente, al tema de la lectura en cuanto interpretación. A lo largo del siglo XVI se ha producido una cierta revolución, que tiene que ver con el cambio de hábitos de lectura que trae consigo la difusión de la imprenta y con el acceso al mundo del libro de una clase urbana en la que las mujeres tienen una importancia creciente. Esta revolución propiciará una forma de lectura en la que lo útil pierde terreno frente a lo deleitable. Si atendemos al sistema de valores al que responden, veremos cómo las «novelas» cervantinas van dirigidas ya a un lector sociológica e ideológicamente muy diferente de aquel de los libros de caballerías, que pertenece prioritariamente a la aristocracia. Cervantes es consciente de ello. Por eso, sus novelas esperan del lector una reacción diferente a la que buscaban los libros de caballerías o los de pastores.

A la historia y a la poesía, en cuanto formas de narración diegética, les estaba encomendada la función de nutrir al lector, a partir de hechos «limitados» a lo real o a partir de hechos «esencializados» hasta el ideal, de ejemplos y de modelos para su negotium. En cambio la novella sólo busca justificación en el otium. La novella, desde su origen, no pretende ser otra

cosa que un *paréntesis* en el *negotium*. Lo ejemplifica muy bien el espléndido marco que Boccaccio sabe diseñar para su *Decamerón*; lo convierte en precepto Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo español* (1603), y lo certifica Cervantes, de manera muy explícita, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*: la novela, que tiene su razón de ser en el hecho de que «no siempre se asiste a los negocios...», busca ocupar el *otium*, y no el *negotium*, de aquellos a los que se destina. Aunque sólo sea por fidelidad al tópico, en su prólogo a las *Novelas ejemplares* Cervantes juega con la pareja clásica del «*prodesse et delectare*»; pero él no se engaña, ni engaña a sus lectores: «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». La literatura devocional, muy atendida por la imprenta a lo largo del siglo XVI, había creado un tipo de lector acostumbrado a buscar en la lectura imágenes para la vida que pudieran servirle de guía de comportamiento. Y es contra esta forma de lectura contra lo que Cervantes reacciona.

La actitud de Cervantes demuestra que estaba bien informado respecto a la inquina de muchos moralistas contemporáneos hacia la lectura de libros de ficción. También es cierto que le preocupan las condenas que de ello se siguen. Hasta cierto punto, toda su narrativa no es sino la novelización del magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema de la lectura (con implicaciones morales y estéticas, pero también políticas y teológicas). Por eso en su prólogo repite que «los requiebros amorosos que en algunas [novelas] 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». Pero Miguel de Cervantes, a diferencia de los moralistas, ya sabe que el peligro de la lectura no reside en el libro, sino que el peligro está en la manera, acertada o equivocada, de enfrentarse con lo que ese libro cuenta. El licenciado Peralta lo ejemplifica muy bien en su lectura del *Coloquio de los perros*: literatura y vida son universos no sólo enfrentados, sino incompatibles. Allí donde comienza el texto, la vida se suspende (y al revés), con lo que el lector deberá estar bien atento para saber cuándo se encuentra a un lado o a otro del espejo. Son muchos los pasajes cervantinos en los que se repite la misma idea. Así, en el *Quijote*, Cervantes se sirve del canónigo toledano para demostrar cómo el viejo problema de la ficción es, prioritariamente, un problema de «lectura»: el de acertar a «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» (I, 47).

Muchos de los personajes cervantinos no son otra cosa que la ejemplificación de una errada forma de afrontar el ejercicio de la lectura; una errada for-

ma de
logo co
mente
ejem
«ama
Bocca
fianz
«noia
petirá
del au
géner
«visit
que (s
sabid
ejem
tor de
amer
les en
les en
C
prue
plan
cuen
Lo s
mini
los li
Bibl
toriz
emb
I
la B
ta al
da d
un r
cion
blia
vez
a cá
mej
ñon

ma de sumar vida y ficción. No es una casualidad que Cervantes, en el prólogo con que abre el discurso de la historia de don Quijote, se dirija precisamente a un «desocupado lector». En la misma dirección, las Novelas ejemplares no se dirigen a un lector —por ejemplo— «religioso», sino a un «amantísimo lector»: esto es, a un lector interesado en historias de amor. Boccaccio ya había dedicado sus novelle a «quelle che amano»; con la confianza de que sus «piacevoli ragionamenti» eran un buen antídoto contra la «noia» y «malinconia» causada por los desengaños amorosos. Cervantes repetirá esta idea en su Viaje del Parnaso. A diferencia de Mateo Alemán y del autor del Amadís, Cervantes deja para otros (y sobre todo deja para otro género de literatura) la pretensión de llenar las horas del lector cuando este «visita los oratorios» o «asiste a los negocios». Es su ocio, únicamente, lo que (dando un giro a la máxima horaciana, que la crítica cervantina no ha sabido valorar todavía) aspira a ocupar. Es verdad que en sus Novelas ejemplares sugiere levemente la posibilidad de la «enseñanza», pero el lector de Cervantes ya sabe, desde el mismo prólogo al Quijote, que tras la amenaza de tales enseñanzas jamás se oculta la tentación de predicar. Tales enseñanzas no tienen como pretensión educar para el negotium; a tales enseñanzas sólo hay que buscarles explicación en el otium.

Cervantes se da perfecta cuenta —y sus Novelas ejemplares son una prueba de ello— de que la literatura de ficción, en cuanto objeto de lectura, plantea unos problemas que otros géneros no conocen. Un libro de historia cuenta con un criterio de validación exterior para los «hechos» que presenta. Lo sucedido en la «vida» vendría a autorizar lo escrito en el libro y a determinar, en consecuencia, el sentido de lo leído. Y lo mismo puede decirse para los libros de filosofía natural, para los tratados técnicos o, incluso, para la Biblia. En este último caso, la Iglesia, a través de sus doctores, es la que autoriza o garantiza cualquier lectura. La interpretación de una novela, sin embargo, será responsabilidad única y exclusivamente del lector.

Los temores del arzobispo Carranza en relación con las traducciones de la Biblia a lengua vulgar tienen que ver con el hecho de que la Biblia, puesta al alcance de todos, se convierte en una especie de ficción y, como tal, queda abierta a cualquier interpretación. La libertad de interpretación, que es un rasgo distintivo de la ficción, es lo que convierte en peligrosas las traducciones del libro sagrado. A Carranza le preocupaba la traducción de la Biblia a lengua vulgar —«astucia de los ministros del demonio»— porque una vez traducida y al alcance de todos «[cada uno] entiende la escriptura como a cada uno se le antoja. Y porque cada uno la saca como le parece que está mejor para fundar sus opiniones» (Comentarios del reverendísimo señor fray Bartolomé Carranza de Miranda ... sobre el Catequismo

cristiano, 1558, ff. iv y v). Traducir la Biblia era sustraer la palabra divina a la autoridad canónica y abrirla hacia el «caos» interpretativo de lo que entonces se llamó «libre examen»; era, en última instancia, reducirla al nivel de la literatura profana. Y en este punto Carranza tenía razón, porque sobre el texto literario ficcional podía recaer todo tipo de sospechas desde el momento en que este se ofrece sin ninguna mediación suficientemente autorizada para que el lector construya sobre ella su interpretación. Para el texto literario ni hay autoridades que posean la exclusiva de la explanación ni hay posibilidad alguna de enfrentarlo con la vida para buscar el refrendo de esta. Texto y lector, en la ficción, se encuentran absolutamente solos, uno frente a otro. La llave que abre la puerta del castillo de la literatura de ficción, en caso de existir tal llave, está en el texto y sólo en el texto. Nadie ni nada desde fuera del texto podrá servir de guía al lector. Las ayudas de las que este puede echar mano se encuentran exclusivamente en el texto. Pero tales ayudas tampoco pueden ofrecer seguridad alguna, ya que nunca nadie —ni fuera ni dentro del texto— puede garantizar al lector que el texto diga la verdad. Lo que en el fondo repugnaba a los moralistas era que la ficción sólo se comprometiera con la ficción, desdeñando todo compromiso con la realidad. Cervantes, por el contrario, sabe aprovechar estas circunstancias y las convierte en sustancia nutriente de su innovador discurso.

Y el problema de la lectura nos lleva casi de la mano a otro tema que también ocupa lugar relevante en el prólogo de las Novelas ejemplares y que ha interesado profundamente a la crítica cervantina. Me refiero a la cuestión de la «ejemplaridad». El principal error de la crítica, al intentar desentrañar el apellido de las Novelas ejemplares reside, sobre todo, en el hecho de perseguir la prometida ejemplaridad en un nivel abstracto, en vez de acudir al plano de la experiencia, que es el que la escritura cervantina potencia. Las verdades generales y los principios universales, cuando hacen acto de presencia en la obra cervantina, constituyen tan sólo un punto de referencia, en relación con el cual se erige toda una serie de sucesos concretos, a modo de excepciones o de limitaciones.

Tanto Krömer como Pabst, al hacer la historia de la novela corta en la tradición occidental, son capaces de percibir la originalidad de la fórmula cervantina y la independencia de sus novelas respecto a la fórmula italiana de la novella. Pero, a la hora de explicar tal independencia, insisten —la verdad es que con razones no siempre convincentes— en la deuda de la narrativa breve española, en tiempos de Cervantes, respecto a la tradición medieval de los exempla. Con suficiencia, M. Laspéras demuestra que el exemplum y la novella, tal y como Cervantes la practica, constituyen, tanto semántica como sintácticamente, formas tan alejadas, que toda confluencia entre

ellas resulta de difícil justificación. Existe, con todo, la cuestión del título de «ejemplares» que su autor les da, y no resulta tarea sencilla precisar en qué sentido se concreta la «ejemplaridad» prometida desde la portada de la obra cervantina. Para Ortega, la ejemplaridad cervantina hay que leerla, en la clave de la «heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII», como una hábil estrategia para mantenerse a salvo de los lectores críticos y para desarmar a los censores. Para Edward C. Riley, con el título de «ejemplares» Cervantes desearía desmarcar sus novelas de la tradición italiana de los novellieri, demasiado identificada con contenidos lascivos. Para Walter Pabst, la promesa cervantina de ejemplaridad no es otra cosa que un reclamo publicitario por el que el autor intenta acercarse al gusto del lector medio español. Para Avallé Arce, la ejemplaridad de estas novelas se traduce tan sólo en términos estéticos, y nunca en términos morales, como ciertos críticos han apuntado.

No me convencen las tesis que defienden la ejemplaridad moral. Pero tampoco apostaría nada en favor de la tesis estética. Si las novelas cervantinas ejercieron, en su siglo, una innegable influencia, no creo que Cervantes, en 1613, les diera el nombre de «ejemplares» en previsión del magisterio que habría de seguirse de su presumible éxito. Quizá Cervantes, al apellidar las suyas como «ejemplares», pretendiese, simplemente, desmarcarse de la acusación de inmoralidad que sobre las novelle pesaba desde antiguo. Quizá la ejemplaridad de estas novelas sea «una idea que tuvo el autor al publicarlas y no al escribirlas». Sin embargo, resulta ciertamente difícil de aceptar—y la insistencia de la crítica en buscar un sentido al título de la colección cervantina es una demostración de lo que digo— que el mencionado título esconde tan sólo una formulación retórica.

Quizá no deberíamos, tampoco en esta cuestión, despreciar a Boccaccio como modelo cervantino: en el prólogo del Decamerón, Boccaccio utiliza el concepto de ejemplaridad en un sentido muy diferente al de los libros de sermones, situando la ejemplaridad en una esfera exclusivamente social, y ya no espiritual. Pero propongo que, detrás del título de «ejemplares», intentemos ver el esfuerzo de Cervantes por decirnos que las narraciones que tal título preside no son meras novelle. La fórmula cervantina de la «novela»—y en esa dirección creo que apunta la etiqueta de «ejemplaridad» que acompaña a las suyas, desde el mismo título— no se explica totalmente en ninguna de las direcciones que la tradición podía ofrecerle y que en diferentes lugares de estas páginas he ido apuntando: Cervantes no pretende aclimatar al castellano la tradición italiana de la novella, sino que, haciendo justicia a las protestas de originalidad que desgrana en el «Prólogo al lector» de las Novelas ejemplares, lo que persigue, y lo que al final consigue, es

crear una «novela» autóctona; llenar en castellano el vacío que en la literatura italiana de entretenimiento ocupaba la novella, pero hacerlo con un producto propio y diferente, «ni hurtado ni imitado». Si hoy interesa la cuestión de la ejemplaridad, tal interés reside, según me parece, en el hecho de que Cervantes, al dar a sus novelas el nombre de «ejemplares», antes que calificar desde una perspectiva moral unos determinados contenidos, lo que parece pretender es definir, frente a la novella italiana, un género diferente y autóctono.

La etiqueta de «ejemplares» es antes una etiqueta de género que una calificación restrictiva de carácter moral. Cuando Lope de Vega, con sus Novelas a Marcia Leonarda, se decide a probar fortuna en el nuevo género, no le es posible evitar la referencia a Cervantes; y dicha referencia resulta extraordinariamente precisa para entender que no es Cervantes el único en percibir una diferencia de género entre novella y «novela ejemplar»: «[Las novelas] -escribe Lope en 1621- son libros de grande entretenimiento, y ... podrían ser ejemplares como algunas de las historias trágicas de Bandello ... pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos».

Es cierto que Lope no reconoce en las novelas de Cervantes el carácter ejemplar, sino que, por el contrario, pretende «degradarlas», reduciéndolas al estatuto del «cuento» tradicional. Pero esta es una cuestión secundaria que tiene mucho que ver con la relación personal entre el Fénix de los ingenios y el autor del Quijote. Lo que realmente me parece significativo es la seguridad con que Lope establece la posibilidad de dos clases diferentes de «novela» y la claridad con que, dentro de la división propuesta por él, define los rasgos de la ejemplaridad, haciendo depender esta última, sobre el modelo de Bandello, de la capacidad —de los «hombres científicos» o de los «grandes cortesanos»— para vincular sus narraciones, mediante aforismos o sentencias, a un núcleo de pensamiento. Para Lope, la novela ejemplar vendría a ser esa suma de filosofía, poesía y cuento que Luis Gaytán de Vozmediano percibe como característica de los Hecatommithi de Cinthio, que a él le toca traducir; suma que justifica —coincidiendo en esto con los consejos que el amigo le da a Cervantes, en el prólogo de su Quijote— por venir instalada en un discurso destinado a un público variado y dispar.

En la tesis que ahora definiendo, las Novelas de Cervantes son ejemplares en un sentido muy diferente al que la tradición occidental da a los materiales que, durante toda la Edad Media, se conocen como exempla. Recuperando el sentido estricto con que, en Quintiliano, funciona el término exemplum, Cervantes convierte las suyas en laboratorio para so-

meter a
suceso,
doctrina
cómo e
pretens
termina
dose, c
conocid
cuando
gados e
rismos
plemen
Cerva
que la
vo de t
«suces
particu
dez u
que pr
semán
es mu
ya no
quo si
lo usa
tos de
acusa
C
marco
casos
gresió
teratu
Gonz
que e
de na
barre
curso
narra
refere
una
lo la

meter a prueba, en la vida que encarnan los personajes protagonistas del suceso, la funcionalidad de una determinada cuestión o de un cuerpo de doctrina sobre una determinada cuestión. Marcel Bataillon ha estudiado cómo era corriente introducir narraciones (folclóricas o no) en textos con pretensiones científicas, con la función de reforzar narrativamente una determinada argumentación. Eso es lo que hace el doctor Laguna atribuyéndose, como sucesos realmente vividos por él, anécdotas que tienen un bien conocido origen folclórico: la narración viene a poner en tela de juicio, cuando no a contestar abiertamente, núcleos ideológicos más o menos arraigados en la época, vengan estos formulados en forma de sentencias y aforismos —como Lope parece sugerir que debe hacerse— o se presenten, simplemente, como parte del entramado mental de los personajes. Las de Cervantes son novelas «ejemplares» porque son —según definición exacta que la retórica de Quintiliano daba del *exemplum*— el desarrollo narrativo de una *quaestio*. Son, eso sí, defectuosos *exempla* retóricos, porque el «suceso» particular que narran, al poner sobre el tapete una casuística muy particular, somete a prueba la «doctrina» general y problematiza su validez universal en vez de afirmarla. Aunque estructuralmente, en la tesis que propongo, «novela ejemplar» y «ejemplo» guarden cierto parentesco, semántica y funcionalmente la distancia entre una y otra forma narrativa es mucha. Para Cervantes, la definición de *exemplum* que tiene vigencia ya no es la de «*exemplum est quod sequamur, aut vitemus; exemplar esse quo simile faciamus*». El *exemplum*, en la dirección en la que Cervantes lo usa, no es moral ni inmoral, como no son morales ni inmorales los relatos de que se sirve un abogado en la argumentación de su defensa o de su acusación.

Concebidas a modo de retóricos *exempla*, las novelas cervantinas son el marco elegido por el autor para examinar a la luz de «lo particular» de los casos referidos en las novelas ciertas ideas del momento. El «arte de la digresión», tan fecundo en la literatura áurea (diálogos, prosa miscelánea, literatura espiritual, oratoria sagrada, etc.) y tan finamente estudiado por Gonzalo Sobejano, ha familiarizado al lector con un tipo de discurso en el que el salto de lo particular a lo general favorece el nacimiento de una forma de narración que, conciliando historia y poesía, hace posible la ruptura de las barreras que, en el marco de la Poética, separaban a uno y otro tipo de discurso. Y es en esta dirección en la que trabajará Cervantes, creando para la narración de los «sucesos» particulares de sus novelas un marco universal de referencia. Las novelas que siguen la tradición cervantina, construidas sobre una muy moderna observación de la realidad cotidiana, serán, a la vez y a lo largo de todo el siglo; narración y tratado, aunque cada autor desarrolle

más ampliamente uno u otro elemento. En la «Dedicatoria» de sus Noches de invierno (1609), Antonio de Eslava declara que su intención, al escribirlas, ha sido «aliviar la pesadumbre dellas [de las noches de invierno], halagando los oídos del lector con algunas preguntas de la filosofía natural y moral, insertas en apacibles historias». Desde la perspectiva que nos ofrece esta suma de «preguntas» y de «apacibles historias», si tomamos a Cervantes como punto de referencia, creo que deben revisarse los presupuestos que, para la evolución de la novella a la «novela», se han venido barajando.

Cervantes sabe apreciar el valor de la novella como narración de un «suceso» particular cercano a la cotidianidad de los lectores, pero da un paso más (el que representa la «novela ejemplar»), que a la postre habrá de resultar decisivo para la constitución de la novela moderna. Desde la concepción de la realidad en que se apoya su escritura, lo particular reclama una interpretación que la novella no podía ofrecerle, en tanto que lo universal precisa una cierta concreción que, desde luego, tampoco el «poema épico», tal y como la preceptiva lo imagina, podía conseguir. Entre el universo al que remite el yelmo de Mambrino (el del «deber ser») y aquel otro al que remite la bacía de barbero (el del «ser»), existe —y está reclamando voz— el universo del baciyelmo (el del «poder» o el del «querer ser»). Es decir, el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas. Contextualizando la doctrina de la época sobre diversas cuestiones y haciendo que dicha doctrina encarnase en la vida de los personajes, la circunstanciada narración de casos concretos referibles al universo cotidiano de los lectores pone en cuarentena las ideas de la época sobre las más variadas cuestiones. Este tipo de narración ejemplar se ajusta a la perfección a los mecanismos mentales del autor del Quijote, quien se siente mucho más a gusto tratando con vidas que comerciando con ideas. La narrativa de Cervantes se hace eco de muchos debates de época, que nuestro autor siempre acierta a vadear, porque lo que a él realmente le interesa es ver cómo ciertos puntos de vista derivados de tales debates funcionan al encarnar en vidas concretas. Cervantes no conoce otra forma de argumentar que la creación de ficciones. Esta era su forma natural de hacer inteligible y de expresar la realidad (y quizá su forma, también, de «decir» indirectamente lo que hubiera sido arriesgado expresar de manera explícita). En cualquier caso, no son las ideas, sino las vidas, lo que importa a su pluma... y, al encarar la construcción discursiva de estas vidas, lo que nos ofrece su escritura son novelas.

En este sentido es en el que las novelas de Cervantes merecen el apellido de «ejemplares»: ponen en pie un discurso desde el que se quiere intervenir en un debate (argumentatio) mediante desarrollo narrativo de una quae-

tio. Eso
uir así e
tivos de
y de la
porque
ejempla
quaesti
discurso
plos con
por tan
gica, pe
Cervan
vo (com
cual se
pensam
En
ta de u
autor,
bium
como v
el pers
ción, s
casi to
absolu
ga un.
sobre u
ser leí
El
vante;
califiq
Gonz
obra c
plare
propo
ment
sentin
ment
ten «
las re
truco

tio. Eso es el «ejemplo» en la tradición retórica. Pero Quintiliano, al definir así el *exemplum*, ya sabía que la significación de los paréntesis narrativos de la *argumentatio* depende de la interpretación que se les quiera dar y de la fuerza moral que tenga quien los interpreta; no demuestran nada, porque no son auténticas pruebas. Por eso es preciso tener en cuenta que la ejemplaridad, puesto que el *exemplum* lo mismo sirve para probar una *quaestio* que para refutarla, hace referencia a un modo de construcción del discurso y no a la necesidad de servir de soporte a una moralidad. Los ejemplos constituyen un reto de interpretación, no de imitación. Son susceptibles, por tanto, de una consideración estética, incluso de una consideración lógica, pero no de una consideración moral. En este sentido, las novelas de Cervantes son verdaderamente ejemplares sólo por ser el desarrollo narrativo (como prueba, en ciertos casos, y como refutación, en otros) a través del cual se sugiere una interpretación de ciertas «cuestiones» representativas del pensamiento de su tiempo.

En lenguaje técnico, las novelas cervantinas constituyen la *narratio ficta* de una *disputatio* (tesis, refutación y *contraargumentatio*) en la que el autor, a través de las vidas de los personajes de las mismas, ofrece como *du-bium* algo que para los propios personajes es *certum*. La controversia, como valor del discurso, sustituye a la *auctoritas*, de la misma manera que el *perspectivismo*, gracias a la problematización de las instancias de la narración, sustituye al *monologismo*. Por eso las novelas cervantinas son, como casi todos los críticos han señalado, obras abiertas en las que el lector tiene absoluta libertad para interpretar la ficción, sin que desde fuera se le imponga un sentido. Campuzano, autor del Coloquio, carece de toda autoridad sobre un lector como Peralta para imponerle el sentido en el que su texto debe ser leído.

El carácter abierto y equívoco de esta forma novedosa de relato que Cervantes está inventando justifica que, en el prólogo, a estas novelitas se las califique de «*mesa de trucos*». En un magnífico ensayo sobre el Quijote, Gonzalo Torrente Ballester ya apuntó una propuesta de lectura de la gran obra cervantina desde la perspectiva del juego. Pero en las Novelas ejemplares es el propio Cervantes el que nos señala esa clave. En la lectura que propongo, el juego que la novela cervantina pretende ser está indisolublemente vinculado al tipo de espacio que arriba se ha descrito; un espacio de la sentimentalidad burguesa definido por el ocio. En el marco de dicha sentimentalidad, el ocio se percibe como una necesidad y las novelas se consienten «para entretener nuestros ociosos pensamientos», como «se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos» (Quijote, I, 32), porque «no es posible que esté continuo el arco ar-

mado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación» (I, 48).

Desde luego, la definición cervantina de la novela como «*mesa de trucos*» está íntimamente vinculada a la teoría de la *eutrapelia*, tal y como la formula Jacques Aymont en su traducción de la *Historia Etiópica*. Sin duda, las palabras de este («*la imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas, no más que el cuerpo no podría durar sin intermisión al trabajo de muchas obras. Por lo cual es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos e imaginaciones, o, a lo menos, usar de algún descanso y alivio para le tomar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia*»); así se traducen en la versión española de la *Aethiopica*, 1554) resuenan en los textos de las «*Aprobaciones*» del *Quijote* y —con coincidencias de expresión, incluso— en el prólogo que Cervantes coloca al frente de sus *Novelas ejemplares*, para justificar la publicación de sus relatos, en atención a que «*cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras ... , porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan ... 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*». De la misma manera que el cuerpo exige sus horas de recreación, también el espíritu reclama su tiempo de esparcimiento; o, al revés, como —en clara alusión a la doctrina de la *eutrapelia*, tal y como Santo Tomás la defiende en su comentario a la *Ética* a Nicómaco— sentencia el licenciado Peralta, a manera de conclusión, tras su lectura del Coloquio: «*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*».

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes constituyen una «*mesa de trucos*», pero no sólo por hallar en la *eutrapelia* una justificación, sino también —y sobre todo— por estar construidas sobre la idea de «*tropelía*» o «*engaño a los ojos*». Un buen ejemplo lo constituye el conjunto que forman el *Casamiento* y el *Coloquio*. Pero los engaños con los que el lector de estos dos relatos se encuentra son muy diferentes. En el *casamiento* engañoso, el engaño sí que se traduce en «*daño de barras*», porque se opera sobre la vida. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el *Coloquio de los perros*. Aquí, la *tropelía* que es el relato crea una ilusión de realidad; erige sobre la realidad un simulacro, una imagen de la realidad; invita a los espectadores a in-

gresar en un espacio en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que, a pesar de ello, ocurren cosas admirables, por maravillosas, que son ajenas a la realidad. Su realidad es fingida; no se levanta sobre el concepto de verdad, sino sobre el de verosimilitud. Si lo que el autor pretendiese fuera el hacer pasar como verdad esos simulacros de la realidad que él ha creado, sería un mentiroso y un estafador, como lo es —¡y caro que le cuesta!— Campuzano con la viuda, o como lo son los autores de los libros de caballerías; pero si lo que pretende, como el mago y el prestidigitador, es que los lectores-espectadores aplaudan el «artificio» con el que se ha sabido fingir la realidad, en los simulacros que de ella han acertado a poner en pie los relatos, su posición es muy otra, como muy otra es también la intención que preside su trabajo. En relación con las Novelas ejemplares, los lectores, con el licenciado Peralta, podemos decir: «Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta». Y eso es lo que Cervantes buscaba: que el lector aplaudiese su «artificio».

Al definir Cervantes sus novelas como «mesa de trucos», lo que hace es proponemos un pacto de lectura, para que adoptemos ante sus relatos una actitud similar a la que el juego demanda: a la manera del espectador ante una sesión de prestidigitación, el lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la «ilusión» creada por el texto y la del distanciamiento del que es consciente de que todo es producto de la habilidad en el manejo, por parte del autor, del «artificio» adecuado para crear un simulacro de la realidad. Sólo desde esta suma de distanciamiento y de participación es posible concebir un texto que cumpla con la función catártica que Aristóteles le había asignado a la fábula, sin correr el riesgo de violar las fronteras entre realidad y ficción. El «error» en el que se define el carácter de muchos personajes cervantinos—don Quijote es el primero de todos ellos—es, precisamente, el de meterse demasiado en la ficción «artificiosamente» creada; el de carecer, respecto a ella, del necesario distanciamiento.

La obra literaria ha de crear las leyes de su propia realidad y ha de tener fuerza, también, para implicar al lector en tal realidad. Pero, a la vez, dentro de esas mismas leyes, ha de contener el preciso recordatorio de que todo es un juego, y solamente un juego. Muy otra sería la narración en el Coloquio si toda ella no dependiera de un narrador que insiste a cada paso en la naturaleza poco fiable de su discurso: lo que cuenta son «sucesos que exceden a toda imaginación», sucesos «fuera de todos los términos de naturaleza», sucesos que «no habrá persona en el mundo que los crea». A diferencia de lo que ocurre en otras formas de ficción—como la encarnada por el Guzmán—, Cervantes no se queda nunca en el plano de la vida, sino que extrema los mecanismos de la enunciación de manera que estos fueren al lector a tomar

conciencia de que no sólo la fábula es ficción, sino que también ese viaje que propicia el acto de lectura es, en sí mismo, parte de la ficción, y que, en consecuencia, habrá de ser muy prudente el lector a la hora de querer convertir en vida las conclusiones a las que la ficción le haya conducido. Muy interesantes, en este sentido, son las palabras que Timoneda, perfectamente consciente de la naturaleza de la ficción, pone al frente de su *Patrañuelo*:

Como la presente obra sea no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto ... y por más aviso el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque *Patrañuelo* deriva de «patraña», y «patraña» no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad.

El tipo de discurso sobre el que se produce la invención de la novela exige un lector que sea capaz de implicarse en la historia, pero que sea también, y a la vez, capaz de tomar distancia respecto a ella, para de ese modo tener acceso, más allá de la ficción, al «misterio que la levanta»; un misterio que ya no tiene que ver con la ficción, sino con la realidad; un misterio que habla de la realidad desde la ficción.

Según la doctrina de San Agustín sobre la mentira («Non enim omne quod fingimus mendacium est: sed quando id fingimus quod nihil significat, tunc est mendacium. Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis»), los libros de caballerías son mentira tanto en las palabras como en el sentido. Son una forma de ficción que «nihil significat» («tunc est mendacium», sentencia San Agustín). Por el contrario, la forma de ficción que persigue Cervantes tiene una doble cara: la acción que refiere es mentira, en cuanto que —a diferencia de lo que persigue un discurso histórico— carece de correlato en la vida real (de ahí la preocupación del autor por crear, a través del juego de la enunciación en el *Quijote*, y sobre todo a través de la caracterización del sujeto de la enunciación como narrador infidente en novelas como el *Coloquio de los perros*, una necesaria «distancia»); pero la acción referida es verdad, en cuanto que tiene la capacidad de «refertur ad aliquam significationem» de la realidad. De ahí la promesa cervantina, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, de un «misterio escondido que las levanta». Encontrar este misterio y disfrutarlo será responsabilidad exclusiva del lector, del nuevo tipo de lector que las novelas cervantinas contribuyen a crear, desde la advertencia (en el prólogo del *Quijote*) de que «ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las

observa
tricas, n
tiene pa
que es u
tendim

La l
más, su
de la ge

Aun
ficción,
esta cap

se suste
tinos p
ellos la

que so
cierran
ciones

to; per
y signi
llan ir

Es
darán
la «ve

te des
nas en
con p

propó
L

la eni
de a l
truca

la na
el seg

vanti
ma c
to et

vero.
Así,
tanc
riva

observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento».

La literatura no tiene por qué renunciar a hablar de la realidad. Y, además, su discurso es de una naturaleza muy diferente al de la astrología, al de la geometría, al de la retórica o al de la predicación.

Aun siendo mentira, las novelas son capaces de envolver al receptor en la ficción, para luego devolverlo a la realidad cargado de interrogantes. Sobre esta capacidad de la nueva ficción de «*refertur ad aliquam significationem*» se sustenta la también nueva situación pragmática en que los relatos cervantinos pretenden colocar al lector. El lector habrá de ser capaz de distinguir en ellos la verdad y la mentira que los constituyen; habrá de ser consciente de que son «mentira» en lo que a las acciones narradas se refiere, pero que encierran una «verdad» en lo que atañe a su capacidad de significar. Son ficciones y por lo tanto remiten sólo a una realidad textual, creada por el texto; pero, a la vez, tienen capacidad para, desde esa realidad textual, hablar y significar (en «*figura veritatis*») en la realidad extratextual en la que se hallan instalados los lectores.

Estos planteamientos, tan finamente sugeridos por Cervantes, nos ayudarán a entender cómo se produce y cómo debe ser interpretada por el lector la «verdad escondida» que el autor de las Novelas ejemplares nos promete desde el «Prólogo al lector». Tal «verdad» convierte las novelas cervantinas en una forma muy peculiar de pensamiento, en «una forma—lo diremos con palabras de Francisco Ayala— de representar la vida humana con el propósito de hacer evidente su sentido, es decir interpretándola».

La retórica clásica otorga a la narratio dos funciones distintas, según se la entienda como «parte del discurso» (parte que sigue al «exordio» y precede a la «argumentación») o se la entienda como una «técnica» para la construcción de las «pruebas» exigidas por la argumentatio. En el primer caso, la narratio se define como mera «exposición de los hechos», en tanto que en el segundo caso—y, como hemos visto, es en esta dirección en la que Cervantes califica a las suyas de «ejemplares»— la narración constituye una forma de razonamiento que procede por inducción; una forma de razonamiento en la que se parte de un caso o suceso concreto, real o ficticio (pero verosímil), para abrir, desde él, un diálogo entre lo particular y lo general. Así, la novela cervantina es la narración de un «caso» particular y circunstanciado; y la ejemplaridad, que no tiene que ver con la moralización, se deriva de las conclusiones que el lector pueda extraer de la confrontación (po-

tenciada por Cervantes desde el discurso) entre ese «caso» concreto y la doctrina oficial a la que el «caso» remite.

La narración de un «caso» ya se había convertido en protagonista en otros relatos anteriores a los de Cervantes. En concreto, el Lazarillo, explícitamente vertebrando sobre un «caso», revela, en el momento en que se están echando los cimientos sobre los que se levantará la novela moderna, el parentesco de la narrativa de la época con ciertos procedimientos judiciales bien asentados en la tradición retórica. El «Vuestra Merced» del Lazarillo, como el jurado de un proceso, pide «se le escriba y relate el caso muy por extenso». Y es la visión circunstanciada de la vida, que emerge de este «relatar por extenso», lo que vendrá a caracterizar, en una dirección, la novela moderna. También Timoneda es consciente de que «lo visto, oído y leído» constituye una excelente materia para la renovación del relato ficticio; y, años más tarde, un privilegiado lector de Cervantes, Tirso de Molina, tiene muy claro, en la dedicatoria de su Deleitar aprovechando, que si los libros de caballerías se ocupan de la narración de las grandes «hazañas» y los libros de pastores atienden a la narración de los «amores», la materia de las novelas la constituyen los «sucesos».

Dos tradiciones, a la vista de los antecedentes cervantinos, parecen reconciliarse en esta aplicación de la novela a la narración de un «caso»: de una parte, hay que contar—ya ha sido apuntado— con lo que parece era una práctica habitual en la enseñanza de los estudiantes de Derecho, a quienes se les proponían en las aulas determinados casos, ante los que ellos debían actuar como defensores o como fiscales, propiciando tal práctica a partir del desarrollo de los argumentos que la retórica tiene perfectamente definidos («de persona», «de tiempo», «de lugar» o «de acción»), auténticas narraciones muy próximas ya a lo que será la novela; de otra parte, la casuística, a la que descienden los catecismos y manuales de predicación contrarreformistas (a la manera de la Curia eclesiástica, 1615, de Francisco Ortiz de Salcedo), propicia también una idéntica atención a los «casos» y «sucesos», que se presentan como excepciones de la doctrina general y que, al reclamar una forma narrativa de presentación, acaban constituyendo auténticos antecedentes—bien que en forma abreviada— de la novela.

Pero un «caso» no basta para que haya novela. Si algo le molesta a Cervantes de los libros de pícaros ello es precisamente la facilidad con la que los mismos—remito a las alusiones que al respecto desgrana el Coloquio de los perros—caen en la murmuración. Al focalizar su interés en la narración de «sucesos» contemporáneos y socialmente próximos a la experiencia del lector, la novela corría el peligro de derivar por cauces peligrosos y un número importante de autores del momento es plenamente consciente de ello. Los

avisos contra las «malas lenguas» se repiten en el prólogo de la *Filosofía vulgar* de Mal Lara, en el texto del *Galateo* español, en la obra de Timoneda, en el prólogo de Castillo Solórzano a sus *Tardes entretenidas*, en la narrativa de Cervantes y, muy especialmente, en la de Mateo Alemán, quien centra en esta cuestión toda la «Dedicatoria» de su *Guzmán*.

Todo lector del texto cervantino recuerda, también, la insistencia con la que Cipión previene a Berganza acerca del peligro que el discurso de su «historia» corre de caer en la murmuración:

Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras, ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto.

Pero la murmuración no es el único escollo con el que la «historia», en este tránsito hacia la novela que estoy describiendo, se encuentra. Y hay otra causa por la que Cipión, en varias ocasiones, se ve en la necesidad de interrumpir el relato de Berganza: «que no quiero —le dice en un momento dado— que parezcamos predicadores. Pasa adelante»; y en otro lugar: «Todo esto es predicar, Cipión amigo». A lo que Cipión no tiene otro remedio que asentir: «Así me lo parece a mí, y así callo». No le corresponde a la ficción ofrecer lecciones para la vida, como todavía pensaban Mateo Alemán o el Pinciano. A diferencia de lo que ocurre con los «géneros de la predicación», con los libros de oración, con las glosas de las Sagradas Escrituras, el lector de este tipo de relatos «recreará en ellos su espíritu» y, en todo caso, apreciará «el artificio ... y la invención, y basta». La función de la ficción no es la de proporcionar «imágenes para la vida», que al lector pudieran «servirle de guía de conducta», como exigía Juan Luis Vives de los libros, de cualquier libro, de todos los libros. Las palabras «rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada» que pronuncia la bruja en el Coloquio de los perros, más allá del tipo de conducta que describen, ponen en evidencia muchas de las limitaciones de la novela picaresca de las que Cervantes quiere escapar.

Frente a la historia-murmuración y frente a la historia-predicación, los dos perros parecen estar de acuerdo en apostar por la historia-filosofía:

Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que desees, que sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las

cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, *me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno.*

No siempre el discurso de Berganza se ajusta a esta historia-filosofía. A veces la filosofía es sólo el «velo» tras el que se oculta la murmuración, o una forma de digresión que hace «soga, por no decir cola» la historia. Pero cuando Berganza sabe vadear estos escollos, Cipión no tiene otro remedio que aplaudir el relato de su compañero: «Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento». Son esas razones las que, frente a los contenidos de la murmuración o de la predicación, hacen la «historia cabal y de fruto». Este fruto, del que habla Berganza, procede del mismo árbol en que se cultiva la «verdad escondida» que promete el prólogo cervantino de las Novelas ejemplares.

A diferencia de lo que sucede con Guzmán en la obra de Mateo Alemán, los narradores cervantinos del Coloquio de los perros son conscientes de que siguen instalados en el mundo pecador que critican, y que, frente a él, sólo valen las acciones; nunca las palabras. «Bien predica quien bien vive», y, en consecuencia, saben que hay que renunciar a «otras tologías». Cervantes responde a la «doctrina» con las «vidas» y, en la narración de estas, refrena la tendencia a la murmuración haciéndolas siempre dialogar con los planteamientos «generales» con los que su época comulgaba.

Al hacer depender su «narración de sucesos» mucho más de la «filosofía» que de la «murmuración» o de la «predicación» (frente al Guzmán de Alfarache, por ejemplo), Cervantes está marcando un rumbo que la narrativa del siglo XVII tendrá muy presente. Los seguidores de la técnica narrativa cervantina son plenamente conscientes de lo que esta actitud implica: «el contar o el oír una historia bien dicha es poner el manjar en la boca, y el argüir después sobre ella, es el máscarla y digerirla», afirma Antonio de Esclava en las Noches de invierno. La fusión de «contar» y «argüir» constituye una parte esencial de la técnica ensayada por Mateo Alemán para escapar de los peligros de la «murmuración». Pero Cervantes no sólo quiere evitar la «murmuración», sino que está también contra la —en palabras de Lope— «novela sermonario» y contra los que, «guardando en esto un decoro tan ingenioso ... en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oïlle o leelle» (prólogo al Quijote de 1605). Por eso, en su escritura, la fusión de «contar» y «argüir» se realiza de una manera muy diferente a la que el exemplum medieval propicia y muy diferente también de aquella a la que

parecen adscribirse el juego de «consejos» y «consejas» del Guzmán o el juego de «escarmientos» y «ejemplos» de la Guía y aviso de forasteros.

Desde León Hebreo el conocimiento se define como necesidad de concordancia entre las «dos caras del alma»: la del entendimiento (que discurre con universal y espiritual conocimiento) y la de los sentidos (que pone su foco de atención en lo particular de las cosas). Y la novela recoge perfectamente la necesidad de conjugar ambas formas de proceder de la mente. Tal diálogo entre lo particular y lo general está prefigurado ya en *La Celestina*. Rojas, en el prólogo a la Tragicomedia, distingue entre sus lectores a los simples saboreadores de la «historia», de aquellos otros que «desechan el cuento», para «colegir la suma» que hace a su provecho e inferir, desde la historia, significados que la trascienden.

Desde esta perspectiva, parece evidente que el nuevo territorio descubierto por la novela ya no será el de las verdades universales, que persigue la poesía, ni el de las particularizaciones, en que se sitúa la historia, sino el del choque frontal de literatura y vida; un territorio que habla de la incapacidad de la literatura para dar cuenta de la vida, tanto como de la propensión de la vida a hacerse inteligible a través de la literatura. Y, entre ambos extremos (la literatura y la vida), la novela viene a dar voz a la conciencia de que es absolutamente imposible la aprehensión unilateral y monolítica de la verdad.

Cervantes sitúa la escritura de sus novelas en el centro de un debate de época que da acogida a la discusión acerca de las posibilidades de una forma moderna de ficción... Su narrativa intenta dar respuesta, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado: la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia. Y, al hacerlo, su novela pone en evidencia las limitaciones tanto de la historia como de la poesía aristotélicas: el lenguaje no tiene por qué ser vehículo ni hacia el ser ni hacia el deber ser; el lenguaje puede ser —y en esencia siempre lo es— puro fingimiento. La novela nace en (y de) la quiebra de confianza en la referencialidad del lenguaje; la novela nace en la conciencia de que el lenguaje no es espejo de la realidad, sino escenario abierto a la interpretación. Y ello significa tanto la muerte del poema épico como la de la pretensión de la historia de encarnar un relato que «habla de las cosas como han sucedido».

En su narrativa, frente a la actitudes que revelan las críticas de ciertos humanistas contra los libros de ficción, Cervantes demuestra que es ya plenamente consciente de dos planteamientos que me parecen absolutamente fundamentales para entender el nacimiento de la novela moderna: la escritura cervantina pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje (de cualquier len-

guaje: lo mismo el de la historia que el de la ficción) para traducir la realidad; en tanto que, de otra, inaugura una nueva forma de leer (el lector, si no quiere que le pase lo que a don Quijote, deberá distanciarse del libro, sabrá que el narrador es infidente y no querrá aplicar la ficción a la vida). Ambas cuestiones, que resultan extraordinariamente modernas, se apoyan sobre la idea de que la única realidad a la que el texto literario remite es una realidad «fingida», que nada tiene que ver con la realidad en la que los lectores se hallan instalados. Vida y literatura pertenecen a provincias muy alejadas. El diálogo con que se cierra el Coloquio de los perros es muy elocuente al respecto. El alférez Campuzano, que despierta de su siesta en el momento mismo en que el licenciado Peralta está acabando la lectura del Coloquio, se empeña en debatir sobre el texto con categorías de la vida e insiste en la disputa sobre si «hablaron los perros o no». El licenciado Peralta, sin embargo, tiene las cosas muy claras y corta cualquier posibilidad de discusión: «Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta». Para el licenciado —esto es, para el lector inteligente al que Cervantes se dirige— la cuestión de si hablaron o no hablaron los perros es una cuestión baladí. No es importante, porque el Coloquio no es una historia, sino una ficción; y en esta lo que realmente cuenta es el artificio y la invención con que se consigue fingir lo relatado. La vida sigue su curso, en tanto que, lejos de su corriente y sin posibilidad de comunicación alguna, el texto se construye como «artificio» e «invención».

En el siglo XVI todavía existe el convencimiento de que todo discurso habla de la realidad. En este prejuicio se apoyan los argumentos que guían los ataques de los moralistas contra la ficción. La totalidad de la narrativa cervantina, sin embargo, pretende probar que el relato es, inevitablemente, discurso; que el relato, por mucho que lo pretenda, no puede ser otra cosa que discurso. Todo el peregrinaje de don Quijote en pos de «aventuras» no es otra cosa que el resultado de un frustrado intento de dar vida en la realidad a lo que dicen los libros. Pero no es el ilustre hidalgo el único que quiere «devolver la vida a los lenguajes dormidos». La narrativa de Cervantes pone en escena una verdadera galería de personajes dispuestos a aprovechar el menor resquicio que la naturaleza pueda ofrecerles para intentar que los signos legibles cobren realidad y que sobre la materialidad del mundo se haga verdad lo leído en los libros. Lo que ellos viven son ficciones: la ficción del amor, la del honor, la de la locura, la de los celos... Sin embargo, obstinada, la vida no se deja apresar en las palabras. Y, al revés, las palabras se alejan de las cosas y hacen evidente que no son sino puros signos.

El siglo XVII asiste a la ruptura del viejo matrimonio entre la escritura y las cosas, y Cervantes se hace eco de este divorcio, ridiculizando aquella for-

ma de leer sustentada en la idea de que era posible encarnar el verbo. Los libros se leen, pero no se viven. Lo leído y lo vivido corresponden a niveles de realidad no equiparables. No son los periclitados libros de caballerías el objetivo de Cervantes; lo que su narrativa clausura es una concepción desde la que se afirmaba que en el libro el lector aprendería a relacionarse con la realidad, a comportarse moral y políticamente en sociedad, o a hablar con Dios; una concepción en la que el libro sólo se entendía como utensilio al servicio del negotium (de cualquier negotium) del lector y, por lo tanto, habla de guardar con la vida una incuestionable relación de verdad.

Lejos de tales concepciones, la narrativa de Cervantes se nos ofrece como la demostración de que la verdad no es una cualidad de las cosas, sino de las proposiciones, y las proposiciones, fuera del discurso, no son nada. Aunque pensemos en la relación de verdad como una relación de la cosa con el pensamiento («adaequatio intellectus et rei»), tal relación sólo puede verificarse cuando se expresa. Por lo tanto, la verdad, en última instancia, es una función del discurso. En el texto no nos las tenemos con hechos, sino con expresión de hechos. Y, en consecuencia, la verificación de una proposición siempre implica la determinación de la adecuación de esa expresión, a través de la interpretación. Todo discurso que tiene sentido—sea historia o sea ficción—es verdadero. Otra cosa muy diferente es que sirva para la vida o que la refleje. Lo factual y lo discursivo dejan de constituir una misma entidad. La verdad ya no es la argamasa que ata por dentro las palabras y las cosas, sino que es una construcción del discurso y, por lo tanto, deja de ser eterna y abstracta para constituirse como perspectiva. La novela es el producto cultural de esta epistemología. Nace de la afirmación del texto como autosuficiente e independiente de la realidad, de la constatación de que la ficción, que tiene un estatuto muy diferente al de la realidad, trabaja con signos y exige en consecuencia un lector discreto. El destino del lenguaje ya no es—o al menos no lo es en exclusiva—el de ordenarse como teatro de la vida o espejo del mundo.

Ya hemos dicho que el «artificioso» e «inventado» discurso de la novela cervantina da voz a un espacio al que ni la poesía ni la historia alcanzaban. Ahora podemos añadir que este espacio no se corresponde ni con lo verdadero ni con lo falso, sino con lo opinable: su «objeto—escribía el Pinciano—no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza». Al atender a unos materiales que no son ni los de la «mentira» ni los de la «historia», la novela pone en pie unas acciones que, ante todo, se configuran como texto y que, en consecuencia, son resultado de la poiesis de un autor, por lo que, desde el punto de vista de lo narrado, conservan una ab-

solita independencia en relación con el universo extratextual. La acción o acciones que imitan no son previas al discurso, sino creación de este. Sustancialmente, y vistas desde la realidad de los lectores, son tan «mentira» como las acciones de los libros de caballerías. Pero, a diferencia de lo que ocurría en dichos libros, son «mentiras» que no contravienen la imagen del mundo en que los lectores se hallan instalados.

La novela cervantina viene a poner en evidencia la imposibilidad de todo discurso, de cualquier discurso, para autovalidarse. Sólo el refrendo del discurso por medio de la realidad de los hechos lo hará veraz o mentiroso. Pero esta operación es ya un fenómeno de lectura y no de escritura. La constatación de que un texto habla de la realidad sólo puede hacerla el lector, nunca el texto mismo, por muchas que sean las promesas de verdad que ese mismo texto formule. La afirmación de que «esto es verdad, porque lo he visto y oído con mis propios ojos» (que tantas veces vamos a encontrar en la narrativa de la época) no tiene ningún valor probatorio, como muy bien saben todos los narradores de este momento y como Peralta recuerda a Campuzano. Tal afirmación puede ser tanto expresión de la mentira como expresión de la verdad, ya que es posible predicar de la realidad la verdad o la mentira, y hacerlo por medio de dos discursos formalmente idénticos. Con el mismo lenguaje con el que la historia pretende construir una imagen que hable de la realidad se puede crear cualquier «mundo posible», absolutamente independiente del mundo real. La Historia habla de la realidad, pero no es la realidad. Es, solamente, un discurso sobre la realidad; un discurso sobre la realidad que pretende ser verdadero, pero que, en sí mismo, no contiene —ni puede contener, por más convenciones que ensaye para establecer con el lector un pacto de veracidad— ninguna prueba de verdad. En la constatación de que lenguaje y realidad remiten a universos diferentes, la novela encuentra una coartada perfecta para la ficción.

Pero escrita desde estos planteamientos, la novela (que comienza a afirmarse como discurso, como «artificio» y como «invención») reclama un tipo de lector que el licenciado Peralta, en el Coloquio de los perros, ilustra de modo ejemplar. La novela no busca al lector ingenuo que se crea lo que su escritura cuenta y que convierta el universo del texto en una prolongación, sin solución de continuidad, del universo de la vida (eso es lo que hace don Quijote y lo que Campuzano le propone que haga, con su Coloquio, a Peralta), sino al lector prevenido que aplauda el arte con que aciertan a «fingir» los modos de la historia, en su pretensión de dar cuenta de «lo que podría ocurrir» en la vida diaria. Peralta, con su lectura del Coloquio de los perros, ofrece en última instancia un magnífico ejemplo de que es posible enfrentarse al texto de un modo diferente al de don Quijote. A los lectores, la moderna «in-

«*vención*» de la novela les exige algo muy diferente a lo que los romances reclamaban. Les exige que sean conscientes del «artificio» con que el autor ha sabido fingir la «verdad» en su discurso, para que, así, puedan apreciar en lo que vale la coherencia de su «mentira». El placer del texto literario, de una parte, reside, como fray Alonso Remón sentenció en sus *Entretenimientos* y juegos honestos y recreaciones cristianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos (1623), tanto «en la enarración del caso o cuento» como «en el modo y método de referirlo».

La «ejecución» del texto entraña, pues, una gran importancia y de ello son conscientes casi todos los contemporáneos de Cervantes. De la correcta ejecución de las estructuras narrativas dependerá, en alto grado, tanto el tipo de pacto de lectura que el texto establezca con el lector, como el logro de la verosimilitud. La definición que Timoneda hace de la «*patraña*» revela ya una conciencia muy clara de este problema, en la insistencia hacia el lector para que este, a pesar de la verosimilitud conseguida en la narración, no confunda los «sucesos» contados con sucesos reales y para que repare en el «suceso» como artificio, como construcción y como composición literaria.

Desde un punto de vista pragmático, los romances, al potenciar la supresión de fronteras entre literatura y vida, propiciaban la conversión del texto literario en «modelo» imitable desde la vida. Inspirado por sus lecturas caballerescas, Alonso Quijano renuncia a la monotonía de su propia existencia e inaugura una nueva vida; cuyo desarrollo quedará vinculado al dictado de lo que el libro diga: deberá ponerse un nombre acorde con el de sus libros y, sólo después de hacerlo, se lanzará en busca de aventuras, para encontrarse con castillos, y no con ventas, porque el libro habla de aquellos, pero no de estas. Don Quijote, frente a Alonso Quijano, es el intérprete de una partitura ya escrita. Lo que Alonso Quijano hace es prestar su existencia para que sobre ella, a través de ella, hable el libro; para que, encarnando en su figura, el libro —el conjunto de libros que entretenía sus días «de claro en claro» y sus noches «de turbio en turbio»— se haga hombre, cobre existencia.

Literatura y vida, en los libros que el Quijote parodia y que las Novelas ejemplares pretenden superar, se confunden. El concepto literario de «imitación» se traduce en términos de vida y cobra, por tanto, implicaciones de tipo ético y psicológico. No es extraño que la mayor parte de los personajes cervantinos, en el Quijote lo mismo que en las Novelas ejemplares o en el Persiles, se definan por el «proyecto vital» que encarnan; proyecto que los salva del anonimato y que es obra de la imaginación tanto como de la voluntad. El «yo sé quien soy ... y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia» de don Quijote encuentra un excelente comentario en las palabras de Ortega:

Si el hombre no tuviera el mecanismo psicológico de imaginar, el hombre no sería hombre ... Todos sabemos muy bien que nos hemos forjado diversos programas de vida entre los cuales oscilamos realizando ahora uno y luego otro. En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, una obra de imaginación.

Íntimamente relacionada con esa cuestión está la idea erasmista del hombre, construyéndose con la palabra una imagen de sí mismo que ofrecer al mundo. Si Erasmo ve el «yo» como la creación impostada de una máscara por medio de la palabra, los personajes cervantinos hacen de la literatura «materia revivable y revivida» y rara vez la toman como un mero producto cultural. Muy cercanos al concepto de «imitación» que maneja don Quijote, los preceptistas están convencidos de que la literatura constituye un modelo para la vida, en mayor grado de lo que la vida lo constituye para la literatura. Y es contra este planteamiento contra lo que reacciona Cervantes, enfrentando en cada uno de sus textos las vidas concretas a los arquetipos literarios y denunciando la tiranía de la verdad del discurso sobre la verdad de la vida.

La ficción es un bien en cuanto creación de espacios de libertad, pero es un mal en cuanto imposición a la que una vida intenta someterse. Esta idea habla de derivar necesariamente en una profunda preocupación sobre los límites y posibilidades de esa misma palabra, que ya no podía ser ni la palabra de la historia ni la palabra de la poesía. Si la «verdad» es ante todo el producto de un discurso que la crea, el problema de la «verdad» se traslada de la «realidad» al «discurso» y se convierte en una cuestión dependiente de la fiabilidad del emisor del mismo.

Cervantes se complace en novelar, en su escritura, esta confusión. Las fronteras entre literatura y vida son difusas y el riesgo de cruzar la raya que separa una de otra está a la vuelta de cada página. Todos sus escritos se ocupan de la cuestión. Pero conviene prudencia. Si es verdad que la literatura tiene fuerza (Sancho lo sabe muy bien, como demuestran sus esfuerzos al final del Quijote por renovar los «nidos de antaño») para animar la vida de una persona como Alonso Quijano hasta convertirlo en un personaje como don Quijote, el precio que para ello hay que pagar—vivir la vida (molinos) como una ficción (los gigantes)— es muy alto. Los modelos de la literatura nunca podrán tener una operatividad en la vida, entendida como negotium. Sólo desde la perspectiva del otium—y como juego—la conversación entre vida y literatura halla sentido.

La práctica cervantina de la novela constituye un buen ejemplo de lo que pretendo decir. Con sus novelas Cervantes rompe definitivamente el convenio que tanto la poesía como la historia pretendían establecer entre la reali-

dad
ficcio
por
asis
gocio
tura

lo b
tan
y vi
te h
lida
recl
suce
hall
trib
ten
y a
hac
el m

te,
bat
afro
la l
del
jos
dan
var
un
lect
so
des
nes
hec
Ce
cur
por

dad textual y la realidad en la que los receptores se hallaban instalados. La ficción no tiene capacidad de ofrecer modelos de conducta, ni por inclusión ni por exclusión, para los que «están en los templos, ocupan los oratorios o asisten a los negocios», porque la vida es demasiado lábil y compleja. Negocio y ocio constituyen dos universos radicalmente distanciados, y la literatura sólo tiene por objeto el «entretenimiento».

En su novela no renuncia Cervantes a lo útil ni a lo provechoso, pero lo busca en una dimensión que no es la de la vida práctica. Si es consustancial a la poesía y a la historia la idea de tender puentes entre literatura y vida, el diálogo que provoca la novela cervantina apunta exclusivamente hacia el ocio, desgajando la ficción de cualquier compromiso con la «realidad». Las novelas cervantinas son meros juegos a través de los cuales se reclama de los lectores un permanente ejercicio de confrontación de «ciertos sucesos» ficticios con el sistema de valores en el que estos mismos lectores se hallan instalados. No ofrecen modelos literarios para la vida, sino que contribuyen a desenmascarar los procedimientos con que funcionan los existentes; a desvelar los tamices literarios que ocultan y esconden la realidad, y a revisar el sistema de valores que tales modelos implican; y todo ello lo hacen como mero juego, útil para ocupar el ocio, pero sin trascendencia para el negocio.

Así, la narrativa cervantina —representada por «libros» como el Quijote, pero también por «novelas» como La gitanilla— lleva a la ficción un debate epistemológico de alta repercusión en el pensamiento de la época: el que afronta el problema de la naturaleza de la realidad y el de las relaciones de la literatura con la realidad. Para un hombre del Renacimiento, al filo ya del Barroco, la realidad es poliédrica, perspectivista e interpretable, y los viejos géneros trazados por la preceptiva clasicista no resultaban ya aptos para dar cuenta de ella. Frente al «las cosas son» de la literatura precedente, Cervantes pone en pie la literatura de «las cosas parecen». Toda narración de un hecho —histórico o ficticio— no podrá ser otra cosa que la elección de una lectura —entre otras muchas posibles— para tal hecho, porque cualquier suceso admite tantas lecturas como espectadores. Lo que equivale a afirmar que, desde el punto de vista del discurso, no existen hechos, sino interpretaciones; y las varias interpretaciones de un mismo hecho —sin dejar de reflejar el hecho— podrán incluso contradecirse. En última instancia, la narrativa de Cervantes está novelizando el problema de la incapacidad de cualquier discurso para dar cuenta, exacta e imparcial, de una realidad viva, a la vez que pone en evidencia el carácter problemático de la realidad.

PRÓLOGO

1. EN EL ORIGEN DE LAS «NOVELAS EJEMPLARES»

En el otoño de 1613 y en Madrid, sale del taller que todavía imprime bajo el rótulo «Juan de la Cuesta» el volumen príncipe de las *Novelas ejemplares*.¹ Para entonces cuenta Cervantes sesenta y seis años y se halla en el último y más fructífero decenio de su vida por lo que se refiere a su producción literaria impresa. Desde febrero de 1608, cuando menos, tenemos fehaciente prueba de su presencia en Madrid, de nuevo residencia de la Corte desde 1606, y de algún documento del año 1612 se ha deducido una prolongada estancia en Esquivias, Toledo (Canavaggio 1998b:CCLXVII), junto a su mujer Catalina Palacios. Se ha supuesto, también, un viaje a Barcelona en junio de 1610, con motivo de la partida a Nápoles del nuevo virrey, el conde de Lemos, su protector, al que esperaba acompañar (Riquer 1989). En el ínterin de esos años han fallecido sus hermanas Andrea (9 de octubre de 1609) y Magdalena de Cervantes (28 de enero de 1611), y el 22 de abril de 1612 muere su nieta, Isabel Sanz del Águila, hija del primer matrimonio de Isabel de Cervantes. Asimismo, el 17 de abril de 1609, Miguel ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y en el mismo año de las *Ejemplares* (1613) recibe el hábito de la Orden Tercera de San Francisco. Esos datos, completados con cambios de domicilio en la Corte y los problemas con su hija natural Isabel, conforman los pocos apuntes biográficos que nos quedan de los años en que ultima el volumen de las *Ejemplares*, cuyas primeras aprobaciones datan de agosto de 1612. Apenas podemos suponer como «lo más probable ... que hiciese en la primavera de 1612 la última revisión [de las *Novelas*]: a su vuelta de Esquivias, en su triste alojamiento de la calle de las Huertas» (Canavaggio 1986:210).² Esta parquedad factual y al-

¹ Desde 1607 Juan de la Cuesta ya no se hallaba en Madrid, y el marbete «Juan de la Cuesta» en la portada de una edición no pasaba de mera marca comercial en 1613; véase Rico [1998b:CXCIX].

² Para el repaso biográfico tengo en cuenta las aportaciones documentales clásicas de Pérez Pastor [1897-1902] y Rodríguez Marín [1914] (este último incluido en Rodríguez Marín 1947:175-351), así como la clásica biografía monumental de Asstrana [1948-1957] (véase el comentario crítico de Canavaggio 1998a:LXI y los índices de Emerson 1978), A. Sánchez [1973 y 1989a], y en especial Canavaggio

guna declaración literaria del autor han perfilado la interpretación tradicional en torno al origen de la colección de 1613.

Esas declaraciones aparecen desparatadas en ambos *Quijotes*, y en parte se complementan. En 1605 afirma que, además de las novelas cortas allí contenidas (es decir, *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*), tiene ultimada alguna otra, que no incluye, literalmente, porque no quiere. En 1615 parece explicar *a posteriori* el destino de esos relatos cortos. Veámoslo con detalle. En el capítulo 47 de la Primera parte nos dice lo siguiente:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del Curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego [inmediatamente], vio que al principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela; y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y así la guardó, con prosupuesto de leerla cuanto tuviese comodidad (*Don Quijote*, I, 47, pp. 542; f. 286).³

El significado completo del episodio de la venta y del 'olvido' de esa maleta que se deja un desconocido dueño solo logró percibirse en su totalidad a finales del siglo XVIII, cuando fue descubierto el manuscrito Porras de la Cámara (véase abajo, pp. C-CIII), que contenía las novelas de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* en una redacción hasta entonces ignota.⁴ El manuscrito, como después veremos con detalle, puede fecharse en los años 1601-1606. La cita del *Rinconete* en I, 47, pues, no apuntaba a una novela que Cervantes

[1986, 1989 y 1998a], con rica información bibliográfica actualizada, así como Close [1998a] y Rico [1996]. Véase también el repaso cronológico ricamente documentado de la vida de Cervantes en Canavaggio [1998b], y la bibliografía ahí comentada.

³ En todos los casos indico la foliación de la príncipe. Sobre las causas que movieron a Cervantes a incluir el título de la novela y su compleja relación con el *Quijote*, véase García López [1999a]. Sobre la cita del *Rinconete*, véanse Molho [1993: 67-68] y Martín Morán [1999].

⁴ Como es sabido, el manuscrito Porras de la Cámara se perdió en el Guadalupe en la jornada de San Antonio de 1823. Véanse Rodríguez Moñino [1968: 55-61] y abajo, p. CI; una buena edición facsímil, con rica introducción e información bibliográfica, en Pedraza [1984].

tes pensara escribir. Antes bien, tal como él mismo parece afirmar, era una novela quizá anterior al *Quijote* de 1605.⁵ Se tenía, así, la ineludible certeza de que *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo* no eran las únicas novelas cortas escritas hacia 1604. ¿Por qué, pues, solo en 1612 se decidió a publicar una colección de ellas?

El segundo tipo de declaraciones se halla en el *Quijote* de 1615 y ahí el autor, respondiendo, al parecer, a críticas que había recibido, se adelantó a los historiadores de la literatura explicando las diferencias estructurales entre las dos partes del *Quijote* y los motivos que le impulsaron a un proceder tan singular. Explicaciones de las que tarde o temprano iba a inferirse con facilidad la misma existencia de la colección de 1613. La primera apostilla la facilita el bachiller Sansón Carrasco en el animado diálogo con que se abre la Segunda parte:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote (*Don Quijote*, II, 3, p. 652, f. 12).

En esas líneas Cervantes parece desdecirse del razonamiento utilizado para insertar en la historia de don Quijote «los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (*Don Quijote*, I, 28, p. 317, ff. 149-149v).⁶ Más adelante, la voz del comentador, en un excursus de crítica literaria sobre Cide Hamete Benengeli, extiende esta crítica a las dos novelas intercaladas en la Primera parte:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete Benengeli a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otros episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano

⁵ Véase el uso de la cita de *Rinconete y Cortadillo* por Gregorio Mayans en Mestre [1972:141, n.º 148].

⁶ El problema atañe a la pertinencia de las historias intercaladas y la polémica al respecto es dilatada. Véase la bibliografía sobre este punto en *Don Quijote* (vol. complementario, pp. 356-357).

y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece... (*Don Quijote*, II, 44, pp. 979-980, f. 164).⁷

Estas declaraciones de Cervantes en el segundo *Quijote* nunca han sido puestas en duda en su estricto significado literal, en especial las de II, 3: el autor ha recibido unas críticas de las que se hace eco, que, según nos cuenta, acepta, y que perfilan su práctica literaria posterior. Pero también se ha recordado con frecuencia que en la perspectiva de la época no deja de ser crítica singular, difícil de determinar en su sentido recto y cabal, por cuanto la disposición literaria del primer *Quijote* refleja con cierta fidelidad la práctica al uso, el camino de Montemayor o Alemán, la praxis literaria recomendada por López Pinciano en su *Philosophía antigua poética*, y, por si faltaba algo, el proceder de Avellaneda en el *Quijote* apócrifo. Que tal crítica se diera no deja de ser natural y verosímil —los secuaces del Fénix—, pero también es lícito inquirir en qué sentido Cervantes moduló las críticas y les concedió un alcance que casaba con su propia determinación estética. Sea lo que fuere, a partir de esas declaraciones no era difícil adivinar que las novelas que no pasaron a integrar la Segunda parte del *Quijote*, o quizá, incluso, el *Persiles* (Harrison 1993:187), necesitaban un lugar propicio: la colección de 1613. A estas aclaraciones de Cervantes se ha unido con frecuencia su propio entramado biográfico y personal. Y ahí la parquedad factual aludida confluye en un hecho y privilegia una fecha,

⁷ Para la interpretación de estas líneas, véanse Castro [1925:112], Trueblood [1956], Forcione [1970:163-166], Percas de Ponseti [1975:1, 175-178], Riley [1986:151], Campana [1997:116-117], *Don Quijote* (vól. complementario, p. 581), Martín Morán [1990:217-225] y A. Blecua [1999].

decisivos en su vida y en su andadura personal: 1605. En los primeros meses de ese año —y entre prisas de todo tipo (Micó 1994, Rico 1996)— ha publicado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. El éxito fue inmediato, universal y absoluto, y sin duda no podía dejar de influir en una biografía como la de Miguel, cuajada de fracasos personales y que, sin embargo, desde 1605 saboreará un resonante y sorprendente éxito literario que lo pondrá en boca de la fama.

La interpretación del cervantismo decimonónico abunda en una génesis de las *Ejemplares* al calor de los hechos inmediatos. Pretende aclarar o sugerir la forma en que Cervantes percibió y capitalizó el éxito de 1605; casi todos los matices ponen el acento en el carácter accidental de la colección, insistiendo en las circunstancias materiales en ausencia de un detenido análisis de las opciones literarias. El cervantismo decimonónico y de gran parte de la primera mitad del siglo XX se imaginó a un hombre al que los acontecimientos sorprenden, desbordan y marcan la pauta. Así, M. Fernández de Navarrete [1819:125, n.º 130] llamó la atención sobre la edición separada de *El curioso impertinente* que imprimió en francés Oudin en 1608, formando parte de la traducción francesa de *La silva curiosa* de Julián de Medrano, edición que fue reimpresa meses después (como recuerda Astrana, VI, 260-261), tomándola de la edición anterior, por Nicolás Baudovin.⁸ Así, pues, tal como apuntó Apráiz [1901:5], «en vista de la gran aceptación que mereció este delicado cuento [*El curioso impertinente*] pensó resueltamente en aumentar el número de los que tenía a la sazón compuestos (desechando alguno o algunos otros), y completó una colección de una docena». Junto a esta explicación, M. Fernández de Navarrete [1819:125, núm. 130], apoyándose en el recién descubierto manuscrito Porras de la Cámara, aventura una razón paralela y de idéntico sentido: «ver correr algunas [de las novelas] en copias, aunque incorrectas, con aprecio entre las gentes cultas». El códice asumía así pareja función explicativa que la impresión de alguna de las novelas intercaladas en el primer *Quijote*. Tal importancia del códice Porras de la Cámara como 'indicio' de la recepción de la narrativa corta cervantina aparece recogida por Rodríguez Marín [1901:25] y está en la base de sus ediciones 'críticas' de *El celoso extremeño* (1901) y *Rinco-*

⁸ El hecho produjo un curioso error de Bosarte, quien creyó que Cervantes había plagiado a Medrano (véase el resumen en Apráiz 1901:73).

nete y Cortadillo (1905 y, rehecha, 1920): Por este camino, el cervantismo decimonónico acentuó los aspectos extrínsecos a la colección en una forma que casaba con la imagen de 'ingenio lego' (expresión que interpretó en el sentido de 'persona sin cultura')⁹ que construyó el siglo XIX como una reedición particular del 'genio' romántico, cuya clásica expresión se halla en el prólogo de Clemencín [1833:XXVII-XXVIII], a su edición comentada del *Quijote* («el ingenio de Cervantes, a semejanza de un prado sin cultivar y abandonado a sí mismo, producía las flores que la bondad y felicidad del terreno llevaba espontáneamente! sin estudio, ni esfuerzo alguno»). Apenas unas líneas antes explica el sentido que tienen para él las declaraciones de Cervantes en el *Quijote* de 1615 antes citadas. («la censura pública obligó a nuestro autor a corregirse de este lujo de invención en la segunda parte... pero las mismas excusas que alega en su defensa manifiestan que no tenía ideas científicas del arte de escribir ni había meditado mucho sobre el asunto»; Clemencín, 1833:XXVII).

El siglo XX revisará de entrada tan simplista orientación. Tanto Ortega y Gasset [1914] como Castro [1925] renovaron de raíz la percepción de la obra cervantina, haciendo de Cervantes un «héroe hipócrita» (Ortega y Gasset 1914:184) o un «hábil hipócrita» (Castro 1925:243); una suerte de 'genio' romántico, con conciencia de estar por encima de su tiempo y que se refugia en la ironía y la doblez. (para una contextualización actualizada del cervantismo de Ortega y Américo Castro, véase Close, 1998b). Por supuesto que las dos lecturas no son unívocas y han influido de forma independiente en uno u otro aspecto de la obra cervantina, como se irá viendo. Lo que aquí nos interesa son las páginas dedicadas por Castro [1925:243-259] a explicar el resorte que anima la colección de 1613 (véase Bataillon 1928). Para Castro, el éxito de 1605 reconcilió a Cervantes con la España de los Austrias. Basándose en la doble redacción de *El celoso extremeño* y en las líneas del prólogo dedicadas a la 'ejemplaridad' (véase abajo, pp. XC-XCV), cree que toda la co-

⁹ La expresión tuvo su origen en Tamayo de Vargas, pero el propio Cervantes se llama a sí mismo «ingenio lego» (*Viaje del Parnaso*, VI, 174, f. 50, «tienes el ingenio lego»). Dos interpretaciones posteriores se han dado de la disputada expresión. Lo que parece ser el sentido recto y cabal ('escritor sin estudios universitarios') puede verse en Castro [1925:113], mientras Amezcua, I, 48-50 considera que se trata de «los que no entienden la latinidad, que comúnmente llaman *legos*», y observa el mismo González de Amezcua que ambas interpretaciones coinciden en el fondo...

lección, y muy en especial ese prólogo, supone un «alarde de ortodoxia» (Castro 1925:255). Con posterioridad generaliza su interpretación: «el escritor, al fin glorioso, se juzga, se siente dentro, no fuera, del círculo moral de los más altos y significativos personajes en la España de entonces. En esta nueva etapa de su vida, el escritor procede con conciencia de ser miembro responsable de una comunidad en la cual él significa algo ... El escritor rebelde se hace, en cierto modo, académico» (Castro 1948:363-364). Las *Ejemplares* son, pues, la primera 'acomodación' del escritor rebelde, ahora ya simple moralista al uso. Pero la lectura de don Américo no termina aquí; se generaliza a toda la obra cervantina publicada entre 1613 y 1617, asignando el escalón más bajo al *Viaje del Parnaso*: «retahíla de menciones literarias sin mayor trascendencia ... como conocedor y juzgador de literatura, quiso pontificar Cervantes en aquella sociedad en la que ya se creía debidamente instalado» (Castro 1948:365).

Dos interpretaciones clásicas, parcialmente antagónicas pero también complementarias, que irán cediendo a lo largo de este siglo. Si Castro aspira a explicar la forma que tomó finalmente la colección; el cervantismo decimonónico buscaba precisar los motivos que le llevaron a escribir y reunir los relatos. El análisis de Castro se alimenta de la calidad de las variantes del testimonio Porras de la Cámara,¹⁰ y propone un resorte extrínseco en forma no tan distinta de las posiciones que pretendía superar. Forma parte, además, de una apreciación más general de Cervantes cuyas aristas fueron con posterioridad abandonadas o matizadas por el propio Castro (véase Montero Reguera 1997:32-35). Por su parte, la justificación decimonónica irá perdiendo terreno a medida que se descubre un Cervantes estrechamente vinculado a las teorías literarias de su tiempo (presente en Castro 1925 o en Atkinson 1948, pero sustancial con la aportación definitiva de Riley 1962). Y en el caso de las *Ejemplares*, la primacía de la reflexión ya está presente en el estudio de Casaldueiro [1943:51-52]. La génesis de las *Novelas*, la «justificación del volumen», tal como la denomina, constituye momento intrínseco de la evolución artística del escritor. Todas las razones del cervantismo decimonónico son válidas: «lo único inadmisibles es hacernos creer que Cervantes no elegía» (Casaldueiro

¹⁰ En concreto en las variantes de *El celoso extremeño*, pero la perspectiva de Castro sobre el particular ya sufrió una severa matización por parte de Spitzer [1931 y 1936] y Casaldueiro [1943].

1943:51). Esa voluntad artística revelaría el genuino resorte de la colección: «Un día, el autor decide publicar un volumen compuesto exclusivamente de novelas cortas. ¿Por qué? Él mismo nos lo ha dicho años más tarde: de un lado, la técnica de la novela larga está cambiando ... de otro, teme que en una obra larga las piezas breves no luzcan como es debido» (Casalduero 1943:51-52). En la obra de A. González de Amezúa [1956-1958:I, pp. 466-474] encontramos un gran esfuerzo de síntesis. Pasa revista a las opiniones clásicas, haciendo hincapié en la importancia del manuscrito *Portras de la Cámara*, aduce las razones pecuniarias que pudo tener Cervantes —la novela corta está de moda y menudean las traducciones—, piensa en las declaraciones de II, 44 como una ‘disculpa’ cervantina («alegó en descargo suyo», Amezúa, I, 472), si bien no «sin que mediase por su parte una discreta y concienzuda deliberación» (Amezúa, I, 472) y añade: «¿Cuándo se decidió Cervantes a formar esta colección? ... parece muy presumible que fue a raíz de la publicación de la Parte I del *Quijote* ... tras la meditativa reflexión ya dicha» (Amezúa, I, 473-474). Ya en el medio siglo, el dilatado inventario crítico de A. González de Amezúa nos conduce a su segunda mitad, donde se incidirá en la colección de 1613 como manifestación de la clarividencia crítica de Cervantes (Avalle Arce 1982:I, 16).

Y es que la existencia misma del segundo *Quijote* y de la colección de novelas revela una relación íntima. El primer *Quijote* «puede considerarse como una especie de laboratorio en el que Cervantes, de forma consciente y resuelta, experimentó numerosas y variadas técnicas de la narrativa extensa en prosa» (Anderson y Pontón 1998:CLXXX). Si Cervantes llegó a esa percepción o convicción poco después de 1605, una bifurcación sucesiva de los procedimientos puestos en pie en la Primera parte estaba servida, y ahora con identidad propia y exclusiva. Si a ello unimos que en el lapso que va de 1606 a 1609-1610 cabe la mayor parte de las novelas, la idea de una agrupación de ellas, de una ‘colección’, surge con cierta espontaneidad. Y es la existencia de la colección la que posibilita la Segunda parte del *Quijote* en la forma en que la conocemos: como un desarrollo de los mecanismos formales que animan la historia de Alonso Quijano. El deseo de explotar esa posibilidad le inclinaba a encontrar un lugar de perfil propio para sus relatos cortos, en especial si tenía ya escrito un número importante de ellos cuya ‘inclusión’ en una obra mayor era con fran-

queza desaconsejable o sencillamente imposible. La disposición literaria de las *Ejemplares* y de la Segunda parte del *Quijote* se nos revelan íntimamente vinculadas. Fruto de una decisión única, de extenso calado estético, donde el autor manifiesta la voluntad de experimentar con una narración larga en forma diferenciada de la Primera parte, pero que, al tiempo, no quiere renunciar a la posibilidad simultánea de cultivar, en su apropiada textura, la narrativa corta, y esto en una obra por la que será reconocido a lo largo del seiscientos. Finalmente, una decisión que, a su vez, debió repercutir sobre los últimos libros del *Persiles* (Harrison 1993:187). Parcelación tal le permitía abrazar a satisfacción dos de los espacios definitorios de la ficción renacentista —Boccaccio y Ariosto, pongamos— y presentarse, sin equívoco posible, como el primer escritor español de novelas cortas, y, por añadidura, el mejor («la gala y artificio que en sí contienen»). Y esto último a tenor de la honda conciencia literaria de que nos previene el prólogo de 1613, y que iba acompañada de la certidumbre de su abrumadora superioridad con respecto a los referentes italianos (Avallé Arce 1982:I, 13-14).

En este boceto se revela trabajoso entender a la letra las citadas declaraciones iniciales de II, 3, como, por lo general, ha hecho el cervantismo. En especial si quiere verse ahí un seguimiento al dedillo, servilmente, de persuasiones ajenas por parte de Cervantes. No es del todo inverosímil, como va dicho, que recibiera tales críticas, pero tienen, también, tal como nos las presenta Cervantes, todo el aire del conocido tópico del prólogo ('unos amigos me han pedido que publique este libro') para diluir un tanto la paternidad y la responsabilidad de camino tan peculiar; para atemperar, incluso para sí mismo, los perfiles de la sobresaliente novedad que, otra vez y ahora por partida doble, proponía a la república literaria. El germen de la colección no puede ser otro que la marcada inclinación al experimento estético que rezuma toda su obra (Riley 1981). Y, asimismo, la resuelta voluntad artística de aceptar con osadía el camino de la novedad en una colección de *novelle* en castellano. En esa perspectiva sí que hallan cabida con naturalidad las observaciones clásicas: el éxito desbordante del primer *Quijote* —que le confería, a no dudarlo, una renovada autoridad—, el ver triunfar *El curioso impertinente* con independencia de *El ingenioso hidalgo* —dechado, al fin, de una tradición afamada en las letras renacentistas, aunque de prestigio equívoco— o bien añadir, preparar o ultimar relatos ex

profeso para redondear un número pertinente cuando ya la idea de una colección andaba madura.

2. CRONOLOGÍA DE LAS «NOVELAS EJEMPLARES»

Pero lo cierto es que no podemos perfilar con fiabilidad el momento en que Cervantes 'piensa' en una colección de novelas cortas. No sabemos si algunas de ellas constituyeron la base de la colección; ni tampoco si alguna fue última para 'completar', para 'redondear' un número determinado. Vacíos que tropiezan con una ilusión tenaz en la crítica cervantina: que las *Ejemplares*, como universo abreviado, pueden acotar las etapas de una evolución artística. De ahí que el intento de situar la data de composición de cada una de las *Novelas* haya engolosinado al cervantismo desde los tiempos de Pellicer [1797]. Tres caminos se han ensayado al respecto. Una primera datación fundada constituye su cita en el resto del corpus cervantino o su presencia en el manuscrito *Porrás de la Cámara* (*Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*). En segundo lugar está su relación con hechos biográficos o históricos fechables. Hay novelas que suponen la corte en Valladolid (*El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso*; *El coloquio de los perros*); o su vuelta a Madrid (*La gitanilla*, de nuevo *El licenciado Vidriera*); en ocasiones esta datación externa se ha combinado con la cronología interna de la novela en cuestión (*La gitanilla*, por ejemplo); aunque hay casos de cronología interna completamente descabalada (*La española inglesa*). Una tercera posibilidad acomoda unos relatos con respecto a otros, atendiendo por la mayor parte a rasgos o esbozos preconcebidos ('madurez' narrativa, 'perfección' artística, uso del diálogo, etc.); lo que ha generado, en algunos casos, consenso, y en otros, profunda disparidad de opiniones.

A ello se añade el carácter peculiar de sus procedimientos compositivos. Sabemos que Cervantes corrigió con escrúpulo algunas de sus novelas, de lo que nos avisan las variantes del manuscrito *Porrás de la Cámara*. Nada nos asegura —antes bien, al contrario— que no sea así con las novelas ausentes del manuscrito; es más, en varias novelas se han supuesto sucesivos estadios de redacción. Así, pues, las fechas propuestas no poseen siempre un significado evidente o unívoco, y en especial cuando los términos *a quo* y *ad quem* abrazan

los contornos cronológicos conocidos de la producción cervantina. Un panorama desalentador que ha conducido, ya desde principios del siglo XX y con cierta frecuencia (Savj-López 1913:163-164, Casalduero 1943:10-11, Avallé Arce 1982), a considerar el intento de fechar las novelas como un problema irresoluble o —incluso— irrelevante en sí mismo, sano escepticismo que no ha evitado algunos de los principales intentos de sistematización literaria de la cronología (A. González de Amezúa 1912, El Saffar 1974, pero véase también Buchanan 1938). Casalduero [1943:11] señala que «lo más posible es que, tal como las leemos hoy, representen al Cervantes de la segunda década del siglo XVII» (y casi en el mismo sentido Schevill y Bonilla 1922-1925:III, 400). Pero recorramos brevemente la cronología de cada una de las *Ejemplares*.

La cita de *Quijote*, I, 47 y su presencia en el manuscrito Porras de la Cámara casi nos aseguran que *Rinconete y Cortadillo* estaba escrito antes de los primeros meses de 1605, y podemos sospechar que Cervantes estuvo en un tris de incorporarlo en la Primera parte del *Quijote* (García López 1999a). Amezúa, II, 114-115 sitúa la redacción de esa pieza en torno a 1601-1602, fecha que por lo general ha logrado el asentimiento (Buchanan 1938:38, y véase también Márquez Villanueva 1991:175). Curiosamente, el cervantismo decimonónico y primosecular siempre buscó una fecha mucho más temprana, sin atender al hecho irrefutable de que el relato es inconcebible sin el *Guzmán de Alfarache*. Rodríguez Marín [1920:176 y 235] se inclinó por situar una fecha *a quo* tomando las indicaciones del título de la novela que aparecen en el manuscrito Porras (1569) —si bien suponiendo error del copista— y dio la fecha de 1589, y Apráiz [1901:85] pensó en 1588-1590. Respecto a la redacción impresa, Canavaggio [1992:47] llama la atención, con gran acierto, sobre la nueva redacción de los trucos naipescos de Cortadillo, también presentes en el *Pedro de Urdemalas* (hacia 1610) y que Cervantes debió de leer en el *Romancero de germanía* de Hidalgo (1609), lo que situaría una última o penúltima revisión después de 1609. Tenemos, pues, una novela ya escrita en 1604 y revisada con posterioridad a 1609. Lo dicho para el *Rinconete* solo es válido en parte para *El celoso extremeño*. Una mención de un banco en la versión Porras condujo a Bosarte y Navarrete a creerlo de hacia 1570 (Amezúa, II, 272). Sin embargo, su presencia en el manuscrito Porras somete su datación a la polémica sobre el manuscrito mismo, que, por lo general, suele fecharse entre 1601 y 1606 (véase abajo,

pp. C-CIII). Por lo general se le suele asignar una fecha que oscila en torno a 1605 (véase un recuento de opiniones clásicas en Amezcua, II, 273-274).

A continuación nos encontramos con un bloque de novelas cuyos escenarios suponen la corte vallisoletana (1601-1606), donde Cervantes ya está en el otoño de 1603 (*El coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*), o bien que se desarrollan en la corte de Valladolid, pero en las que alguna referencia particular permite deducir que la corte ya ha vuelto a Madrid (*El licenciado Vidriera*). Finalmente, alguna novela se desarrolla en Madrid pero arrastra todavía recuerdos de Valladolid (*La gitanilla*). Es de notar, pues, una gradación en el abandono del escenario vallisoletano por la ficción cervantina.

El coloquio de los perros, en efecto, supone la corte vallisoletana, con el Hospital de la Resurrección y el bueno de Mahúdes, al tiempo que Cervantes ha desparamado a lo largo de él un subido número de elementos históricos de fácil identificación; por otra parte, esa aparente función de 'broche' final, con la aparición de Monipodio y del Conde de gitanos (véase abajo, LXXVI, n. 22), su puesta recapitulación y contraste con novelas anteriores, la desplaza inevitablemente hacia fechas tardías (Casalduero 1943:111). M. Fernández de Navarrete [1819:132-134] creyó que podría relacionarse con la expulsión de los moriscos (anunciada en 1609 y materializada entre 1610 y 1614), puesto que la medida se acaricia como remedio político. Observó, asimismo, que el tipo de bruja norteña que despunta en la obra y la mención de los «montes Perineos» lo hermanaba cronológicamente con el pogrom de Zugarramurdi, de 1610, y las opiniones que parece verter Cervantes sobre la realidad de la brujería como de origen meramente psicológico o, incluso, social, lo emparentaban con el informe de Pedro de Valencia sobre ese suceso histórico (véase *El coloquio de los perros*, nn. 363, 411 y 416). Todo ello conducía a una datación tardía del *Coloquio* (Icaza 1901:252, Bonilla 1917:55-56; Apráiz 1901:119 niega esta relación cronológica). Sin embargo, el cervantismo del último siglo siempre quiso apuntar una fecha más temprana. Su ausencia en el manuscrito Porras llevó a Rodríguez Marín a creerlo de finales de 1606, ya que en caso contrario supone que hubiera sido incluido en la copia; mientras Bonilla se inclinó por 1609 y Fitzmaurice-Kelly por 1605-1608 (véase Amezcua, II, 397). Siguiendo a Icaza [1901:253-254], A. González de Amezcua [1912:214] da como fe-

chas *a quo* la cita de la *Arcadia* de Lope (1599) o la alusión a la Lonja de Sevilla (1598), y como límite *ad quem* 1609. Pero con posterioridad el mismo Amezúa, II, 399, vuelve sobre la datación para proponer una anterior a 1605, «después de su resonante éxito editorial ... o no se hubiera escrito el *Coloquio*, o su espíritu y tonos hubieran sido muy diferentes». Esta reflexión nunca ha dejado de disonar con respecto a la aludida función de broche final. Por ello Márquez Villanueva [1991:157] propone posponer la fecha de redacción a los alrededores de 1610, más acorde con la naturaleza del relato y su inclusión en la colección. Por su parte, *El casamiento engañoso* se halla necesariamente unido al *Coloquio* y a las escenas vallisoletanas. Icaza [1901:243] da la fecha de 1605, mientras Amezúa, II, 389-391 lo creyó, basándose en las referencias al conde de Gondomar (corregidor en Valladolid del 2 de septiembre de 1602 hasta el 12 de noviembre de 1604), del otoño de 1603 y antes de la primavera de 1604, es decir, inmediatamente después de la llegada de Cervantes a Valladolid. En conclusión, ambos relatos oscilan en torno a 1606 por el ambiente vallisoletano y derivan hacia 1610 en su relación con las restantes novelas.

El licenciado Vidriera presupone también la corte en Valladolid (M. Fernández de Navarrete 1819:131, Icaza 1901:196-197). Esa evidencia debe relacionarse, además, con la mención, en el trecho final del relato, del Patio de los Consejos, inexistente en Valladolid; pero había uno, y muy famoso, en el Palacio Real de Madrid, lo que supone una última revisión con posterioridad a 1606 o su creación con los recuerdos frescos de la corte vallisoletana, pero ya en Madrid. Otras dos referencias históricas han llamado la atención. En primer lugar, cuando llega a Bruselas, el licenciado observa que «vio que todo el país se disponía a tomar las armas, para salir en campaña el verano siguiente» y más abajo se nos dice que «volvió a España sin haber visto a París, por estar puesto en armas» (véase p. 275). La mención de Bruselas se ha relacionado con las revueltas de los Países Bajos en 1566 y la de París con la revuelta hugonote de 1567. Sin embargo, por lo que respecta a la segunda, las guerras de religión asuelan Francia durante casi toda la segunda mitad del siglo XVI, por lo que quedaría algo desdibujada como alusión histórica, y, además, como observa Avalle Arce [1982:II, 115], tales elementos, unidos a las escenas vallisoletanas y la alusión al Patio de los Consejos en Madrid, descabalan por completo la cronología del relato (véanse nn. 66 y 69). Por lo general, la mención de Valladolid y del patio de los

Consejos ha privilegiado una datación en torno a 1605-1606 (Apráiz 1901:70, Alonso Cortés 1917:30, Amezáua, II, 192, n. 179; J. Rodríguez-Luis 1980:1, 203, n. 8).

La *gitanilla* supone la vuelta de la corte a Madrid, aunque sus escenas iniciales traen a las mientes la corte vallisoletana y los festejos por el nacimiento de Felipe IV (8 de abril de 1605), lo que ha conducido a creerla en todo caso posterior a 1606. Pero ahora la cronología interna sí corre pareja a su más verosímil datación. Preciosa de clara tener quince años y ha sido robada, tal como declara el papel que entrega la vieja gitana, en 1595, de donde resultá la fecha de 1610, lo que ha inducido a datarla en los años 1610-1612 (véanse nn. 160 y 418, y M. Fernández de Navarrete 1819:135, Rodríguez Marín 1901:217, Apráiz 1901:35, Icaza 1901:155-156, y un resumen en Amezáua, II, 21-23). Por otra parte, desde principios de siglo se abrió paso la idea, muy generalizada, de que fite escrita para encabezar la colección, una suerte de obertura narrativa para todo el conjunto, si bien no hay por qué deducir de elló que sea la última *sensu stricto* en el proceso de composición (Casalduero 1943:II, y 24).

Otro bloque lo constituyen dos novelas que desde perspectivas complementarias y en momentos diferentes se han considerado reescrituras de antiguos relatos (*El amante liberal* y *La española inglesa*); curiosamente, también las dos piezas se hermanan por la fuerte oscilación en las fechas propuestas. La cronología interna de *El amante liberal* aparece en la primera escena de la novela con la referencia a la toma de Nicosia (9 de septiembre de 1570), y a principios del siglo XX se tomó el relato por uno de los más tempranos, Schévill y Bonilla [1922-1925:VI, 79] creían que se trataba de «una de las más antiguas novelas de Cervantes», no solo por su tema, que representa recuerdos no marchitos aún por la vejez, sino también en consideración a la costumbre cervantina de dar simultáneamente varias formas a la misma idea», es decir, por su relación con obras de teatro de tema argelino, en especial con *Los baños de Argel*, al tiempo que «el lenguaje de *El amante liberal* recuerda bastante el de *Galatea* y el de *El trato de Argel*». Deben recordarse al efecto las importantes coincidencias entre *El amante liberal* y *Los baños de Argel*: personajes musulmanes comunes y las dos quintillas idénticas sobre Carlos V y la conquista de Túnez (Amezáua, II, 44-47). Pero también podría tratarse de una reelaboración «con la inspiración de un viejo y hermoso recuerdo», para el que se dio la fecha 1610-1612 (Apráiz 1901:44). Con posterioridad se ha enuniciado la posibilidad

de una reelaboración de Cervantes, ligeramente perceptible en alguno de los discursos con que concluye la novela (Rodríguez Luis 1980:I, 27).

La *española inglesa* nos presenta una cronología atormentada, por cuanto su datación depende de a cuál de los dos asaltos que sufrió Cádiz a finales del siglo XVI —1587 y 1596— se refiere el comienzo del relato, lo que llevó al cervantismo de principios del siglo XIX a concluir que la novela se escribió «deprisa» (Astrana, VII, 146, y ya antes Hainsworth 1933:19, quien señaló que Cervantes funde o confunde ambos asaltos; Rodríguez Luis 1980:I, 3, n.º 3), postula que quizá Cervantes piensa, en general, en los ataques ingleses a Cádiz sin perentoria necesidad de asignarle uno históricamente concreto al arranque de la narración. Asimismo la fecha interna de la narración, a partir de la edad de la heroína, desajusta por completo la cronología: si se suman dieciocho años a 1596, tal como ya calculó Pellicer [1797], la cronología es absurda, puesto que coloca la acción de la novela con posterioridad a su publicación (1614), si bien Pellicer [1797:9] la supuso compuesta en 1611 (véanse también M. Fernández de Navarrete 1819:135, y la crítica de Icaza 1901:92 contra Pellicer; Avalle Arce 1982:II, 52, y abajo, n. 20). Problema paralelo supone relacionar el relato con el código Porras de la Cámara, a lo que nos anima la petición final a Isabela para que ponga la historia por escrito «para que la leyese su señor el arzobispo» (véase n. 245). Asensio y Toledo [1902:261-266] relacionó abiertamente el desenlace con Niño de Guevara y el manuscrito Porras de la Cámara, fechándola en 1606, y suponiendo error en la impresión para «cuadrar» su cronología; y poco más consenso tenemos sobre sus datas. Se han considerado las fechas de 1600 para la acción de la novela y 1602-1603 para su redacción (Rodríguez Marín 1901:235), se la ha relacionado con el final de las hostilidades con Inglaterra en 1605 (Icaza 1901:185, si bien, como observa Stagg 1989, en ese momento ya no reinaba la reina Isabel), se ha creído poder datarla en un lapso que va de 1603 a 1612 (Buchanan 1938:38), en 1604-1605 suponiendo una ulterior revisión (Amezúa, II, 128) e incluso se la ha considerado una de las últimas novelas escritas (Apráiz 1901:63-64), y a esa datación tardía conduce también el suponerla unida a las etapas redaccionales últimas del *Persiles*, algunas de cuyas escenas —el envenenamiento de la heroína, por ejemplo— se encuentran en ambas novelas (Lapesa 1950 y Avalle Arce 1973a). Frente a ese entramado

de fechas tardías, Singleton [1947] propuso 1596, suponiendo que el ataque a Cádiz con que comienza el relato sería el de 1587 (véase también Hanrahan 1968, y la crítica de Rodríguez Luis 1980:I, 31), y más modernamente Stagg [1989] ha supuesto que se trata de una narración refundida y cuya primera versión podría remontarse a 1560. De hecho, contra la creencia tradicional de la crítica cervantina, Cervantes describe con cierta soltura algunos aspectos de la Inglaterra y la corte de la reina Isabel, y esos elementos nos llevan claramente hacia los años 1560 y siguientes (Stagg 1989: 316-317). Cervantes debió de conocer esos detalles de forma indirecta y por cauces orales, quizá a partir de las colonias de comerciantes británicos en la Andalucía de la época, y ahí se recuerda la actividad comercial del padre de Isabel y el episodio del bretón en *El coloquio de los perros*. A esa trama inicial, en la que Recaredo se dirige directamente a Sevilla, se superpondría con posterioridad el estadio que conocemos, y en especial el asalto a Cádiz, de imbricación problemática en la trama actual del relato,¹¹ el conde Arnesto, con dos apariciones cuidadosamente dosificadas, la peregrinación a Roma y el apresamiento final de Recaredo por los piratas berberiscos (Stagg 1989:318, y véase también Stagg 1994:10 y Ricapito 1996:39-56).

Resta un último bloque de novelas de indeterminada cronología, y a las que se ha solido asignar el talante de novelas de 'relleno' o 'tardías', en parte debido a su dificultosa datación: *La ilustrada fregona*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. Curiosamente, los cuatro relatos forman dos bloques temáticos: dos novelas de ambientación 'toledana' (*La ilustrada fregona* y *La fuerza de la sangre*) y dos de inspiración italiana (*Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*). *La ilustrada fregona* se tuvo en algún momento por uno de los relatos de fácil datación, debido al caudal de datos históricos precisos. La mención del conde de Puñónrostro, que fue Asistente de Sevilla en 1598, y la cita del *Guzmán de Alfarache*

¹¹ En efecto, Cervantes relata el asalto a Cádiz, cuya función parece ser la de colocar a Isabel en el medio inglés (e, incluso, evitar un incesto de dos hermanos, pero eludiendo el crear un 'amigo' a Recaredo, como se ha supuesto, por ejemplo, en *La ilustrada fregona*), pero después da la impresión de olvidarse de él, y, de hecho, el padre de Isabel parece vivir en Sevilla y no en Cádiz. Asimismo, los padres ingleses de Isabel parecen comportarse como padres auténticos, ignorando todos ellos los sucesos de Cádiz en los preparativos de su boda (El Saffar 1974:151, Rodríguez Luis 1980:I, 34, Stagg 1989:306-307).

(1599) ya de por sí nos proporcionan una data *a quo*. Desde Icaza [1901:222-223] se considera que la referencia al conde de Puffinrosto fecha la acción de la novela hacia 1597 (Rodríguez Marín 1905:145, Astrana, VI, 154, y Amezúa, II, 319, y véase abajo, pp. 373 y 381, nn. 7 y 75). Esta referencia fue reforzada por Amezúa, II, 319, al compararla con la casi simultánea a la fuente de Argales (véase abajo, p. 379, n. 54); con todo, tanto Apráiz [1901:90] como Astrana, VI, 157, negaron tal valor cronológico. Quizá por el hecho de que es más difícil suponer un término *ad quem*, y ahí se ha pensado que se trata de una de las novelas compuestas para 'rellenar' la colección y por lo tanto una de las últimas (Apráiz 1901:92), o bien su fecha se ha pospuesto al año 1606: Amezúa, II, 321, la ha situado entre 1606 y 1612, con posterioridad a la composición de *El coloquio de los perros*, que él suponía anterior a 1606. A lo que debe añadirse que la proximidad literaria a *La gitanilla* la emparenta inevitablemente con ella también a efectos de datación, puesto que el personaje de Preciosa supone el de Constanza y viceversa. El contexto geográfico de *La ilustre fregona*, Toledo, la empareja con *La fuerza de la sangre*, lo que ha asociado ambos relatos con estancias de Cervantes en Esquivias en 1611 (Astrana, V, 426). Amezúa, II, 214, cree que «hay que situar la fecha de su composición [de *La fuerza de la sangre*] en el último período de la vida literaria cervantina», si bien parece difícil concretar una fecha entre el lapso que va de 1606 a 1612.

Las dos doncellas constituye uno de los relatos que más nos recuerdan la novela corta italiana; quizá por ello fue considerada una de las primeras novelas escritas, y más tarde una de las últimas. Así, Bonilla [1917:62] la fechó en 1571 (Apráiz 1901:101, y se desprende de la clasificación tipológica de González de Amezúa 1912:205-206, que se reproduce en estudios posteriores, como, por ejemplo, F. Schürr 1951:63-64 o Astrana, V, 192 y 196). Sin embargo, esa datación ya fue corregida por Schevill y Bonilla [1922-1925:III, 393], considerando que pertenece a la última década de la vida de Cervantes (véase Amezúa, II, 327). De hecho, el detallismo geográfico de la novela y la aparición de Barcelona en el relato inclina la datación hacia 1610-1612 (Casalduero 1943:206-207 y 213, Riquer 1989:83-89). Por su parte, *La señora Cornelia* solo en contadas ocasiones ha sido considerada novela temprana y ha primado su proximidad al *Persiles* y al segundo *Quijote*, y, por tanto, ultimada entre 1606 y 1611 (Bonilla 1917:52 y 65, González de Amezúa 1912:205-

206 y Amezúa, II, 356 y 361=362, Buchanan 1938:39, Astrana, V, 215, Moreno Báez 1973:258).¹²

La mayor parte de las dataciones vistas persigue concretar un término *ad quem* a través de posibles reminiscencias biográficas, las referencias de actualidad, etc. Sin entrar en ese campo, y aun desde fuera del cervantismo, Rico [en prensa] señala un dato lingüístico seguro y objetivo, de singular interés a nuestro objeto: hasta el primer *Quijote*, Cervantes usa la fórmula *a lo cual* (*dijo, respondió, etc.*) en una proporción tres veces superior a la fórmula *a lo que*; en el segundo *Quijote*, en cambio, *a lo que* es preferida a *a lo cual* en una proporción de diez a uno; y en el *Persiles* desaparece de hecho *a lo cual* y solo se usa *a lo que*. Ahora bien, en las *Novelas ejemplares*, *a lo cual* ocurre cincuenta y nueve veces, mientras *a lo que* se presenta en cuatro casos: uno en *La gitanilla*, otro en el *Casamiento* y dos en el *Coloquio*, donde es la única versión de la fórmula. Esas cifras difícilmente pueden interpretarse sino en el sentido de que el grueso de los relatos de la colección son contemporáneos e incluso anteriores al primer *Quijote*, entendiéndose si acaso que una tal datación apunta a los momentos iniciales de redacción, sin excluir ulteriores estadios de limado y corrección. Por otro lado, el hecho encaja con facilidad en la hipótesis de redacciones muy primitivas de *El amante liberal* y *La española inglesa*. Nos topamos ahí otra vez con la dolorosa sospecha que asedia a todo estudioso de las *Ejemplares*: las fechas de creación y de publicación se nos presentan desusadamente alejadas; lo que limita el alcance de cualquier análisis.

Pero si es laborioso ajustar un cómputo unívoco, se perfila alguna conclusión. En el momento en que daba a las prensas el primer *Quijote*, quizá ya tenía perfilada una discreta 'colección' de novelas: *El capitán cautivo*, *El curioso impertinente*, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Lista a la que se han querido agregar redacciones preliminares de *El amante liberal* y *La española inglesa*. Y una tal serie solo podía tener dos destinos: su articulación en una obra extensa o una 'colección'. A ese catálogo, con probabilidad anterior al 1606,

¹² Recuérdese que Rius creyó que Alexander Hardy había utilizado una copia de la novela que había leído en su juventud, lo que colocaba su composición hacia 1600 (Amezúa, II, 361). Luttikhuisen [1990:266] observa que la determinación del espacio temporal en el que los dos españoles llegan a Flandes, cuando «estaban las cosas en paz, o en conciertos y tratos de tenerla presto» podría sugerir que la acción de la novela puede fecharse en el virreinato de Luis de Zúñiga, entre 1574 y 1576.

sigue otro inmediatamente posterior, cuyas ficciones suponen la corte vallisoletana o su vuelta a Madrid: *El coloquio de los perros*, *El casamiento engañoso*, *El licenciado Vidriera* y *La gitanilla*. Ahora el inventario ya es de cuantía, por cuanto incorpora buena parte de la colección de 1613, mientras que las dos novelas 'toledanas' y las dos 'italianas' se han revelado de casi inalcanzable cronología *ad quem*. A manera de compendio y conclusión, digamos que no es descabellado aceptar que Cervantes tuviera en mente la posibilidad, siempre abierta, de una colección de novelas hacia datas tempranas —antes, incluso, de 1605—, cuya factura final demoró en tortuosa reflexión, y que la idea de una colección como tal debió de encontrar imperioso acicate en el número creciente de relatos cortos concluidos poco después de 1606, de engarce cada vez más inconveniente en una obra extensa y que por sí solos sugieren o exigen la idea de florilegio o repertorio.

3. EL GÉNERO LITERARIO

El género de referencia de la colección lo constituye la novela corta italiana, y en menor medida el cuento medieval. El relato corto alcanza en la Italia del siglo XVI un importante cultivo, y sus producciones serán traducidas con profusión a varios idiomas europeos, menudeando también en castellano (Amezúa, I, 416-463, Riley 1986:30-32). Veámoslas en un rápido inventario. El *Decamerone* fue traducido al castellano durante el siglo XVI, pero en 1559 entra en el índice de Valdés, y solo sería autorizado en 1583 por el Catálogo de Quiroga, lo que, curiosamente, no llevó a su reedición en castellano. Pero sí fueron traducidas *Le piacevoli notti* de Straparola (por Francisco Truchado, Granada, René Rabut, 1583), varias veces reeditada (en Madrid, por Luis Sánchez, en 1598; en Pamplona, Nicolás de Asaín realizó dos ediciones en 1612), las *Hore di recreatione* de Guicciardini (Bilbao, Matías Mares, 1586; y traducidas por Jerónimo de Mondragón en Zaragoza, Pedro Puig y Juan Escarvilla, 1588), la colección de *Historias prodigiosas y maravillosas* de Bovistau, Tesserant y Belleforest (traducción de Andrea Prescioni, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586), también a través de la traducción francesa de Bovistau y Belleforest las *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello (Salamanca, Pedro Lasso, 1589), también reeditadas (Valladolid, Lorenzo de Ayala,

1603) y, en fin, los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (Toledo, Pedro Rodríguez, 1592). Se atisba sin dificultad el notable interés que despertó la novelística italiana en la España de finales del siglo XVI.

Quizá porque el panorama español presenta magros frutos. Se trata de obras aisladas como, por ejemplo, la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (Fosalba 1990, Montero 1996), o bien por colecciones como *El Patrañuelo* de Timoneda (Cuartero 1990, Chevalier 1989), las *Noches de invierno* de Antonio de Esclava (Amezúa, I, 437-439, Barella Vigal 1986), e incluso reediciones de antiguas colecciones como la que realiza Argote de Molina de *El conde Lucanor* (Hernando Díaz, Sevilla, 1575; véase Miralles 1978, Blecua 1980:15; 23-29 y 73-76 y Serés 1994b:XCIV). Asimismo, nos encontramos con novelas cortas insertadas en obras mayores, tales como las que incorpora Montemayor en la *Diana* o Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, una práctica que heredará Cervantes en el primer *Quijote*. Pero ese interés por la narrativa breve se evidencia, de nuevo, en las exhumaciones de obras nunca impresas. Ahí entrarían el manuscrito del Licenciado Tamariz (Rodríguez Moñino 1955 y 1959:81-125; Amezúa, II, 427-436) o la colección del capitán Pedro de Salazar (Blecua Perdices 1983). A ese ambiente de remarcado interés por la narrativa italiana apunta Cervantes en el prólogo cuando afirma que él es el primero que ha novelado en lengua española; vindicación que vale por una directa filiación literaria de la colección —que sería, pues, una serie de *novelle*—, al tiempo que manifiesta su clara certidumbre de haber soslayado por vez primera el servil seguimiento de autores italianos. Que las cosas iban por ese camino fue ya entrevisto en la época, donde Cervantes, dentro y fuera de España, fue celebrado por ser el autor de las *Ejemplares*. Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* (1621), por ejemplo, llamó a Cervantes «nuestro español Boccaccio, / quiero decir Miguel de Cervantes». (la cita en Amezúa, I, 442, Drake 1981:7, n. 18)¹³ y Suárez de Figueroa censuraba por igual a Boccaccio, Giraldo Cinthio y Cervantes (véase abajo, n. 27). Y es también visible en el concepto de 'novela' como 'suceso extraordinario' que parece manejar Cervantes (Casalduero 1943:54, Hilty 1969), en el mismo título de la

¹³ Las declaraciones contemporáneas sobre la colección pueden verse recopiladas en Amezúa, II, 608-687 y Drake [1981:3-8]; una historia crítica de las novelas en Nerlich [1989a].

colección, donde *novelas* vendría a significar 'novelas cortas' (véase abajo p. XCI), así como en la naturaleza de algunos relatos, siempre considerados muy cercanos al relato corto italiano (*Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*). Es también el caso de las narraciones de celoso, a las que dedica un ciclo completo (*El curioso impertinente*, *El viejo celoso*) e incorpora una pieza en la colección (*El celoso extremeño*), o de otros subgéneros temáticos que incluirá también en su libro, tal como la novela de aventuras o bizantina.¹⁴ Percibimos así el valor esencial de la colección cervantina en su contexto histórico: el camino que conduce de la tradición italiana —cercana al *exemplum* o *fabliau* de resultas de la cortesía— al alba de la narrativa moderna.

Pero dentro de esta dependencia evidente, Cervantes abrió la puerta a una amalgama de procedimientos afines a los géneros de ficción más frecuentados en la época. En primer lugar, la novela picaresca, cuya polémica presencia en la colección atañe a tres relatos (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*) y llega a afectar a algún otro (*El casamiento engañoso* y en ocasiones *La gitanilla* y *El licenciado Vidriera*),¹⁵ a lo que habría que sumar la cercanía de algunos relatos a la narración pastoril renacentista de raigambre clásica —con el tamiz de Garcilaso y Montemayor—, evidente en *La gitanilla*, pero que también se ha querido ver en *La ilustre fregona* e incluso en *Rinconete y Cortadillo* (Johnston 1980, Hart 1981, Fox 1983, y los reparos críticos de Riley 1986:37, n. 31). Por otro lado está el género bizantino, pujante en el Renacimiento a partir del descubrimiento de Heliodoro y en el que Cervantes pretendió pontificar con su *Persiles*. La redacción de esta última obra inacabada parece haber afectado la de algunas novelas, con las que guarda evidente comunidad de procedimientos y escenas paralelas (*El amante liberal* y *La española inglesa*, pero también *La gitanilla* y *La ilustre fregona* e incluso *Las dos doncellas*; véanse en especial El Saffar

¹⁴ Utilizo el marbete 'novela bizantina' teniendo en cuenta las observaciones de Avalle Arce [1982:1, 30] y Zimic [1996:83, n. 48].

¹⁵ Entre los principales estudios, véanse Castro [1925:235], Hainsworth [1933:12], Casaldueiro [1943], Amezúa, II, 108, Blanco Aguinaga [1957], Monte [1957], Ayala [1958:84-85], Guillén [1966 y 1971:135-158], J.L. Varela [1968], Molho [1968], Belic [1970], Lázaro Carreter [1970], Rico [1970], Bataillon [1973:215-232], A. Sánchez [1974:567], Sobejano [1975], Avalle Arce [1982], Dunn [1982] y [1993:203-231], Forcione [1982:67], Carrasco [1986:120], Riley [1986:32], [1990a] y [1990b], Reed [1987], Quérrillacq [1989:91], Márquez Villanueva [1991] y García López [1999b].

1974, Avallé Arce 1973 y 1982). Tintes caballerescos asoman en algunos relatos (sea *La española inglesa*, *Las dos doncellas* o *La señora Cornelia*) y con usual frecuencia procedimientos afines a la comedia de la época, y todavía podemos sumar los coqueteos lucianescos de Cipión y Berganza. Y ahí nos las tenemos con el nudo gordiano. La frecuencia de procedimientos tenidos por ajenos al relato corto parece desmentir lo que debería ser su adscripción genérica evidente. Dilema crítico que define la historia de la colección.

De ahí que desde el siglo XIX el cervantismo no haya incidido tanto en la relación palmaria con la novela corta, cuanto en las diferencias de unas novelas con respecto a otras, y ello espoleado con razón—por la abrumadora superioridad literaria de la colección cervantina. Y, así, desde las páginas de Pellicer [1797] y Arrieta [1817], se generaliza la idea de que la colección de 1613 aúna series muy diferentes de relatos. Desde entonces el cervantismo ha soportado una inflación de clasificaciones; casi cada crítico propone una propia. Una rápida ojeada a esas 'clasificaciones' decimonónicas nos pone a la vista hasta qué punto incorporan ingredientes que hoy percibimos extraños a la ficción—biografismo o 'humorismo', por ejemplo—. Puesto que para mi objeto actual carece de sentido inventariar un laberinto de tipologías trasnochadas, baste con decir que los últimos ecos de esas 'clasificaciones' los encontramos en la tripartita de Apráiz [1901:130-145]¹⁶ o en la cuatripartita de Savj-López [1913:143-146]. También serán clasificaciones las aproximaciones de Ortega y Gasset [1914] o Casaldueiro [1943]; pero de significación harto distante.

El sentido último de esas clasificaciones se consolida con el desarrollo de la ficción decimonónica, y consiste en asignar a los relatos cervantinos los marbetes de esa ficción, privilegiar un grupo de novelas a fin de identificar en la narrativa cervantina la eclosión del 'costumbrismo' decimonónico, del 'realismo' moderno, e, incluso, del 'naturalismo'. Un intento ya bastante avanzado de este tipo de planteamientos se halla en Icaza [1901:317], que dibuja cuatro períodos creativos, comenzando por las 'memorias' para terminar en el 'retrato psicológico', y fue sistematizado en los dilatados prólogos de Rodríguez Marín a sus ediciones de *El celoso extremeño* (1901) y *La ilustre fregona* (1917), y muy en especial, *Rinconete y Cor-*

¹⁶ Un rápido y ágil recorrido a las clasificaciones puede verse en Fernández Gutiérrez [1984:14-15], y véase también Zimic [1996:XXVII].

tadillo (1905 y 1920), y en la edición escolar de Espasa-Calpe de las *Novelas ejemplares*, colección Clásicos Castellanos (*olim* La Lectura), que realizó don Francisco en 1915 y que, en continuadas reediciones y reimpressiones, ha sido, con toda probabilidad, la más utilizada a lo largo del siglo XX. En su prólogo nos cuenta que ha imprimido «las más vividas» por el autor (es decir, «las más realistas» o «las que contienen elementos biográficos o costumbristas»); y que son *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Selección que aún en breve apunte la postura crítica del cervantismo decimonónico y de principios del siglo XX.

Tal planteamiento pretende que los relatos con posterioridad denominados «idealistas» (como *La española inglesa* o *El amante liberal*) o más cercanos a la manera italiana deben considerarse los primeros en el orden creativo —sacando partido de la dificultosa cronología—, de forma que Cervantes habría «descubierto» la moderna ficción realista en esa andadura. Aparte de las citadas ediciones de Rodríguez Marín, esa actitud encontrará su expresión clásica y acabada en el prólogo de Agustín González de Amezúa a su edición de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (1912). Para don Agustín:

Tres [etapas], cuando menos, pueden señalarse en sus *Novelas*. Una primitiva, en que su temperamento no alcanza aún el verdadero dominio del arte; en que la concepción de la novela hácese al modo italiano de Bandello, Cinthio, Straparola; historias trágicas a las que el adulterio, la concupiscencia o la avaricia sirven las más veces de fundamento y base para su enredo ... Corresponden a este período *Las dos doncellas*, *El amante liberal*, *La señora Cornelia*; novelas sin gran trascendencia psicológica ... Entre esta época y la tercera hay una intermedia, de transición, en que ya se vislumbra y atalaya el campo de la futura novela moderna: lo psicológico e íntimamente pasional ... Y así *La gitanilla* y *El curioso impertinente* dan entrada al estudio psicológico, que en *El celoso extremeño* se desenvuelve y ahonda de manera prodigiosa. En su fase tercera, Cervantes rinde culto entero a la verdad real que impresionan las pupilas de sus ojos escrutadores: corre suelta su pluma por el oreado y fecundísimo campo del sano naturalismo como en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* o *El coloquio de los perros*... (pp. 205-206).

Cervantes habría comenzado escribiendo relatos de carácter italiano, de tema amoroso, en ocasiones con tintes caballerescos, como

en *La señora Cornelia*, y de una ausente profundidad psicológica; o bien relatos próximos a su experiencia argelina (*El amante liberal*), en los mismos años (1585-1590) en que llevaba a las tablas obras de tema idéntico (*Los baños de Argel*). Narraciones donde la aventura predomina sobre los personajes, cuyo entrelazamiento amoroso recoge varias posibilidades al servicio de la intriga, y en las que una sensación de artificiosidad domina el conjunto. Los personajes hablan mediante largos discursos retóricos, y apenas existe el uso del diálogo. De acuerdo con una tipología que ya utilizó Hainsworth [1933] y cuya circulación generalizó El Saffar [1974] (véase abajo) pp. LXVIII-LXIX) eran 'romances', no 'novelas'.¹⁷ A partir de esas narraciones surgirá el *milieu*, el 'naturalismo' de *Rinconete y Cortadillo* o el análisis psicológico de *El celoso extremeño*, relatos donde el cervantismo finisecular se complacía adivinando la promesa de un Balzac. Esa era la evolución de Cervantes: *romance to novel*.¹⁸ A despecho de escuelas y tendencias, ese supuesto realismo — índice de supremo valor literario — impregna las valoraciones críticas durante la primera mitad del siglo XX hasta Casaldueiro [1943] (véanse, por ejemplo, Schevill y Bonilla 1923-1925:III, 380-381, a propósito de *Rinconete y Cortadillo*), o Hainsworth 1933:13, donde Cervantes aparece como «observateur exact des caractères et de moeurs» en *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*, e incluso Atkinson 1948). Pero esa aquiescencia abrumadora ignoró que las novelas rechazadas por su 'artificiosidad' fueron las preferidas por entonces, y aun mucho después; que producciones como *El amante liberal* o *La fuerza de la sangre* hacían las delicias del público de otras épocas (como apunta Hart 1988: 311-312 a propósito de *El amante liberal*). Y «aunque resulta difícil creer que alguien pudiera preferir *El amante liberal* al *Coloquio de los perros*», la prueba es que editores y traductores del siglo XVII seleccionaron para sus impresiones algunas de las piezas más desdeñadas por los críticos decimonónicos, e incluso casi todas ellas (Riley 1981:45-46).¹⁹

¹⁷ A lo largo del presente estudio utilizo el término «romance» en el sentido de 'narración idealista' y el término «novela» con el significado de 'prosa realista', de acuerdo con el uso de Hainsworth [1933], y El Saffar [1974] y las observaciones y recomendaciones de Sobejano [1978] y Riley [1981:39 y 1986:20].

¹⁸ Años después, don Agustín reitera tal planteamiento cronológico (véase Amezúa, I, 482-483) y es el orden de exposición de Astrana [en especial V].

¹⁹ Es interesante, tal como muestra Riley [1981:45], contraponer la selección de Rodríguez Marín con la que realiza James Mabbe en la versión inglesa de 1640: ex-

En 1914 y en sus ya citadas *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset abrirá una brecha crítica en el 'realismo' cervantino destinada a perdurar. Se apoya para ello en un frecuentado lugar de *El coloquio de los perros*; de ascendencia ciceroniana, donde Cipión distingue dos posibles tipos de relatos (véase abajo, p. 548, n. 52). La importancia de su comentario avala la extensión de la cita:

Yo hallo en esta [la colección de 1613] dos series muy distintas de composiciones, sin que sea decir que no interviene en la una algo del espíritu de la otra. Lo importante es que prevalezca inequívocamente una intención artística distinta en ambas series, que gravite en ella hacia diversos centros la generación poética. ¿Cómo es posible introducir dentro de un mismo género *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas de un lado* y *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* de otro? Marquemos en pocas palabras la diferencia: en la primera serie nos son referidos casos de amor y fortuna. Son hijos que, arrancados del árbol familiar, quedan sometidos a imprevistas andanzas; son mancebos que, arrebatados por un vendaval erótico, cruzan vertiginosos el horizonte como astros errantes y encendidos ... Todo lo que en estas novelas se nos cuenta es inverosímil y el interés que su lectura nos proporciona nace de su inverosimilitud misma. El *Persiles*, que es como una larga novela ejemplar de este tipo, nos garantiza que Cervantes quiso la inverosimilitud como tal inverosimilitud. Y el hecho de que cerrara con este libro su ciclo de creación nos invita a no simplificar demasiado las cosas ... Cosa bien distinta parecé intentada en la otra serie de qué podemos hacer representante a *Rinconete y Cortadillo*. Aquí apenas si pasa nada ... se busca una serie de visiones estáticas y minuciosas. Los personajes y los actos de ellos andan tan lejos de ser insólitos e increíbles que ni siquiera llegan a ser interesantes ... Al ir leyendo, en efecto, nos percatamos de que no son ellos sino la representación que el autor nos da de ellos, quien logra interesarnos. Más aún: si no nos fueran indiferentes de puro conocidos y usuales, la obra conduciría nuestra emoción estética por muy otros caminos. La insignificancia, la indiferencia, la verosimilitud de estas criaturas son aquí esenciales (pp. 185-187).

Ortega trocea la colección en dos series de relatos, poniendo el acento en la presencia o ausencia de verosimilitud; 'clasificación' de sobresaliente resonancia en la crítica cervantina (véase Schevill y Bonilla 1922-1925:III, 376). Ha recibido también notables reparos, por el hecho de proponer la inverosimilitud narrativa como un

cepto *El celoso extremeño*, la selección es por completo opuesta. Las que recoge uno faltan en el otro, y viceversa.

logro voluntario del escritor, e incluso porque aun siendo significativa, no conduce a una dilucidación de la naturaleza de los relatos (véanse Riley 1981:37, Güntert 1993a:194). Por otra parte, se trata de una dicotomía que necesita matizaciones en casos equidistantes de los extremos (como observa Marias 1990:147-150 a propósito de *La ilustre fregona*), aparte de que la afirmación de Cipión presupone una teoría de la narrativa corta familiar en la época y, en cierto modo, tópica. Y por si fuera poco, en ningún lugar de la obra cervantina se afirma abiertamente que tal sea el pensamiento certero del autor (según Pabst 1947:222-224). Pero también es dable recordar, en descargo de Ortega y frente a las rotundas descalificaciones de Pabst, que el cura del *Quijote* al juzgar *El curioso impertinente*, refleja con cierta precisión, e incluso mimetismo, las aseveraciones de Cipión (véase *Don Quijote*, I, 35, p. 423, f. 213v), paralelas a la discusión sobre el *Coloquio* que entablan el alférez Campuzano y el licenciado Peralta en la conclusión de *El casamiento engañoso* (véase abajo, p. 537, n. 118), así como la impresión del canónigo ante el cuento del cabrero (*Don Quijote*, I, 52, pp. 583-584, f. 309). Y si bien Ortega no llega a utilizar el término 'romance', se encuentra ya implícito en su planteamiento (véanse las observaciones de Riley 1986:24-25).

En su estudio de la influencia de las *Ejemplares* en Francia, George Hainsworth [1933:20-39] incorporó un prólogo memorable. Ya hemos comprobado la impronta del realismo decimonónico, pero su enfoque se revela capaz de conjugar ángulos dispares. Observó también que parte de los relatos se desvía por entero de la tradición de la novela-corta, admitiendo procedimientos de la comedia y del *roman* en novelas como *El amante liberal* o *Las dos doncellas*, de forma que un número considerable de piezas de la colección son en realidad 'romances en miniatura' (pero Hainsworth 1933:27 rechaza el marbete, adoptado por la crítica con posterioridad; véase Rodríguez Luis 1980:I, 3-6). Cada una de las novelas vendría a ser así —en el marco de la novela-corta— la hechura de un género literario diferente (picaresca, bizantina, comedia de enredo, etc.), y la narrativa extensa, con cierto privilegio para la bizantina, estaría en la base de la colección de 1613. Por esta senda, y junto a las observaciones de Ortega, Hainsworth abrió el camino para superar el realismo sofocante del cervantismo primosecular. El término *romance*, por ejemplo, ha alcanzado carta de naturaleza en la crítica cervantina a lo largo del siglo XX (Pierce 1953, Forcione 1972, Riley

1973, 1981 y 1986:20, Krömer 1973, El Saffar 1974, Sobejano 1978, pero, a modo de ejemplo, véase también la crítica de Pabst 1947-1967 y Güntert 1993a:197).

Varios intentos de clasificación de las *Ejemplares* se van a dar a lo largo del siglo XX. Atkinson [1948] observará en su importante estudio la progresión de la ficción cervantina a través de las novelas idealistas hacia una plasmación artísticamente válida de un concepto amplio de verosimilitud y del uso por parte de Cervantes de la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano (véase también Canavaggio 1958), mientras Pierce [1953] aceptará la división de las novelas en dos grupos opuestos. Singular importancia, por romper con energía con los presupuestos del cervantismo primosecular, poseen los estudios de Casalduero [1943] y de El Saffar [1974]. Casalduero atiende a descubrir y formular relaciones intrínsecas a la colección; su estudio posee un carácter estático y estructural, y pone el acento en lo inverosímil de algunas dataciones y en el «incesante proceso de elaboración» (Casalduero 1943:11). El Saffar, por el contrario, representa un intento de descubrir trechos cronológicos en la narrativa cervantina, aunque invirtiendo por entero las conclusiones del cervantismo decimonónico. Por oposición a estos planteamientos tenemos la aproximación estructural de Pabst [1947-1967], que renuncia explícitamente a las clasificaciones y busca identificar procedimientos narrativos comunes a todas las novelas (véase también Hilty 1969). En esa dirección se insertan estudios que pretenden precisar patrones comunes de composición, sea la comedia como base literaria de las novelas (Herrero García 1950), la composición triádica (Febres 1996) o la función esencial del binomio compositivo (Güntert 1993). Las propuestas más recientes introducen llamativas novedades (Riley 1981 y 1986: 24-25) y rastrean novedosas síntesis (Murillo 1988, Güntert 1993). Veamos alguna de ellas al detalle.

El trabajo de Casalduero [1943:24-30] nos invita a leer la colección de 1613 en una visión orgánica, bajo una metáfora sinfónica, como una suerte de tupido entramado de contrapuntos temáticos, que ordena el conjunto de las doce narraciones en cuatro grupos, caracterizado cada uno de ellos por una idea dominante. Haciendo excepción de *El coloquio de los perros*, el tema de las novelas es siempre el mismo, el amor, puesto que «cada una de las once novelas nos cuenta una historia de amor, la cual ocupa un plano distinto en cada obra y, por lo tanto, da lugar a una perspectiva diferente en cada

novela, con la consiguiente ordenación de valores» (Casalduero 1943:12). Desde esta perspectiva distingue tres grupos: uno primero en que el amor es punto de arranque del relato (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*); un segundo grupo nos presenta el problema de la necesidad del matrimonio (*Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, y en él podría entrar también *La fuerza de la sangre*); en un último y tercer grupo, amor y matrimonio son anteriores a la narración, aunque influyen decisivamente en ella o bien aparecen como un episodio de la misma (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*). A partir de ahí distingue cuatro grupos básicos:

- a) el mundo ideal (1. *La gitanilla*, 2. *El amante liberal*, 3. *Rinconete y Cortadillo* y 4. *La española inglesa*);
- b) el Pecado original (5. *El licenciado Vidriera* y 6. *La fuerza de la sangre*);
- c) virtud y libertad (7. *El celoso extremeño* y 8. *La ilustre fregona*);
- d) el mundo social (9. *Las dos doncellas*, 10. *La señora Cornelia*, 11. *El casamiento engañoso* y 12. *El coloquio de los perros*).

Podemos añadir relaciones temáticas entre novelas de diferentes grupos. Por ejemplo, «el idealismo de *La gitanilla* y el mundo social del *Coloquio* se oponen y se sostienen mutuamente». La generosidad y esfuerzo moral de *El amante* se contrapesa con el egoísmo y avaricia de *El casamiento engañoso*. La plebeyez y bajeza de *Rinconete* se contrabalancea con la nobleza de *La señora Cornelia*. La unión mística, con su peregrinación a Roma, de *La española inglesa*, equilibra su elevación con la unión social y la peregrinación a Santiago de *Las dos doncellas*. El pecado original de la inteligencia en *El licenciado Vidriera* se completa con el pecado original de los sentidos en *La fuerza de la sangre*. Por último, el claustro de *El celoso extremeño* muestra su trágica inanidad unido a la libertad de *La ilustre fregona*. (Casalduero 1943:20-21) En ese recorrido nos encontramos con continuos altibajos donde parece percibirse un equilibrio «de manera que no quede la colección repartida en dos zonas estáticas de tajante disparidad»: «De la idealidad y luz cegadora de *La gitanilla* y *El amante liberal* caemos en *Rinconete*» para elevarnos después en *La española inglesa*, pasar al «remolino» de *El licenciado Vidriera* y *La fuerza de la sangre* y el estatismo de *El celoso extremeño*, y de ahí al idealismo decreciente en intensidad de *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. «De las joyas le-

gítimas de *La señora Cornelia* pasamos a las falsas de *El casamiento engañoso*, con el cambio de luces, de escenario y de moral que eso representa; para encontrarnos en medio de la torrencera del *Coloquio*. Dentro de cada narración encontramos la existencia de polaridades, que se da entre oposiciones de personajes o situaciones (como en *La gitanilla* o *El amante liberal*, *La española inglesa* o *La ilustre fregona*), en la existencia de un marco narrativo cuya importancia se acentúa a medida que avanzamos en la lectura de la colección (en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*), en el estatismo opuesto a los restantes relatos (en *El celoso extremeño*) o en la utilización como mero recurso literario de la acción (en *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*). Las narraciones se hallan estructuradas sobre parejas de personajes, definidos con precisión por su atavío, que se encuentran opuestas (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*) o que desarrollan la tradición literaria de 'los dos amigos' (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*; sobre el tema véase A Valle Arce 1982 y 1985). Por lo que respecta a su estructura, la narración se presenta dividida en cuatro partes, exceptuando *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. En conclusión, para Casaldueiro todas las novelas de la colección son idealistas. Enmarcadas en el 'barroco', poseen una profunda plasticidad religiosa donde podemos ver al trasluz los principales valores morales y religiosos de la época. En *La gitanilla*, el mismo nombre de Preciosa surgirá de las páginas de *La perfecta casada* de fray Luis de León, mientras que *Rinconete y Cortadillo* representa la experiencia del mal o *El licenciado Vidriera* el pecado original de la inteligencia humana, como *El coloquio de los perros* una intensa experiencia demoníaca.

El Saffar [1974] llevó a cabo una reordenación del esquema cronológico con fuertes implicaciones literarias. Perfila una serie de características que distinguen unas novelas con respecto a otras y propone a partir de ahí una cronología relativa donde se sugiere una determinada progresión literaria. La distinción principal se da entre aquellos relatos que podemos fechar con alguna certidumbre como anteriores a 1606 o en sus alrededores y aquellos otros que suponemos posteriores en cuanto delatan cierta proximidad formal o temática con el *Persiles*. Tendríamos entonces unos relatos primeris-

zos (*Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera*), con dos grupos de transición entre estos y los últimos, y ahí se hablarían, en dos grupos separados, por una parte *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, y por otra *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, y finalmente las últimas producciones, en especial *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*, admitiendo que *El amante liberal* y *La española inglesa* podrían ser casos de reescritura anterior. En las primeras novelas hallamos personajes muy individualizados, cuya relación con la sociedad es ambigua o problemática y cuya historia desemboca en la destrucción del personaje principal o simplemente no concluye, sino que se disuelve en la realidad de la que surge. En esas historias iniciales el narrador apenas aparece, dejando campo libre al individualismo de los personajes. Por el contrario, en las últimas narraciones el personaje lleva la iniciativa, controlando los acontecimientos de su propia vida, y por lo general inicia una peripecia que acaba reconciliándolo con la sociedad. Es visible la presencia de la voz narrativa, que llega a incidir en la cronología interna. El detallismo cede en importancia y aparece una realidad trascendente que afecta al desarrollo de la historia, patente en una superior manipulación estructural de la narración (comienzos *in medias res*, por ejemplo). En esa perspectiva nos encontramos con una narrativa que se abre a los valores trascendentes. La silueta resultante sería la inversa a la supuesta por el cervantismo primosecular, tal como apunta el título del libro de El Saffar: *Novel to romance*. A una exploración de los mecanismos de la ficción realista (*Rinconete y Cortadillo*) seguiría un arrimo gradual a la ficción de corte idealista; y la realidad irá dejando paso franco a una sensación de trascendencia: el hermano de Teodosia (*Las dos doncellas*), los dos vizcaínos (*La señora Cornelia*) o el potente simbolismo cristiano de *La fuerza de la sangre* (la sangre derramada de Luisico, por ejemplo).

El estudio de El Saffar constituye uno de los hitos en la bibliografía de las *Novelas ejemplares*. Si por una parte ha recibido alguna crítica importante (Sobejano 1978), su influencia se percibe con facilidad, sea por su tesis central tanto como por la interpretación de cada uno de los relatos de la colección (Rodríguez Luis 1981, Riley 1981, Sieber 1981, Avallé Arce 1982). Su máxima originalidad consiste en enfrentar en bloque los planteamientos del cervantismo dominante durante la primera mitad del siglo XX, aunque concreta una silueta de la ficción cervantina que, curiosamente,

contradice el desarrollo conocido de la narrativa de ficción en Occidente.

Los reparos más importantes al estudio de El Saffar vinieron de la citada reseña que le dedicó Sobejano. La férrea alternancia cronológica de las dos modalidades narrativas básicas (novela y romance) se considera discutible, y por más verosímil «la teoría de la coexistencia de novela y romance en el espíritu de Cervantes, para quien ambas formas y sus correspondientes direcciones (realismo, idealismo) pudieron ser opciones compatibles». Esta es una diferenciación de la que con toda probabilidad era consciente el propio Cervantes: «Cervantes reconocía que el público de *La Galatea* o del *Persiles* no podía ser el mismo ni tan amplio como el del *Quijote*». Y por ese camino, se confía a una ordenación de naturaleza más sistemática: «de las doce novelas (número par y proverbial que Cervantes prefirió) las seis primeras alternan el mundo humilde y el elevado, y las otras seis observan igual alternancia, pero por parejas en lugar de por unidades», de forma que «desde el punto de vista de los mundos novelescos relacionados con diversos géneros o subgéneros de literatura, *Gitanilla* es predominantemente pastoril; *Amante*, bizantina; *Rinconete*, picaresca; *Española*, bizantina; *Vidriera*, aforística; *Fuerza* se relaciona mayormente con el mundo de la comedia; *Celoso*, con el género de la novela corta en su más típica representatividad; *Fregona* es picaresca; *Doncellas*, caballerisca; *Cornelia*, otra novela corta típicamente tal; *Casamiento* y *Coloquio*, picaresco-dialogales, a ejemplo de Luciano» (Sobejano 1978:72-75). Por este camino, la ordenación de Sobejano lleva a su límite la ya propuesta por Hainsworth [1933], identificando cada una de las novelas con un preciso género literario. Se trata de una clasificación que ha obtenido numerosas adhesiones (véase, por ejemplo, Blecua 1994:XIV), si bien asigna un único marbete a cada relato (Güntert 1993:199).

Conjugando el familiar doblete romance-novela se desenvuelve el estudio de Riley [1981], acomodado ahora a una comprensión total de la ficción cervantina, y explorando un espacio ajustado entre las anteriores interpretaciones. La narrativa romance sería «la forma fundamental o central de sus escritos». El cambio de perspectiva consiste en que «en lugar de considerar a Cervantes como 'el primer novelista moderno' (honor indeterminable), que se rió de los romances caballerescos hasta su extinción, y que, sin embargo, también (cuando se observa con detenimiento) tuvo

algunas recaídas en la forma idealista de ficción, sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el romance extremadamente bien; y, sin rechazarlo o condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción» (Riley 1981:40). Como resultado nos presenta una clasificación tentatoria:

- a) formas narrativas predominantemente romancescas: *Galatea*, *Persiles* y cinco de las ejemplares (*El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*);
- b) formas narrativas predominantemente novelescas: las dos partes del *Quijote* y cinco de las *Novelas ejemplares* (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*);
- c) formas mixtas: *La gitanilla* y *La ilustre fregona*.

Pero el estudio no se detiene en la mera clasificación, puesto que, tal como observa, la misma simetría nos avisa de su artificiosidad, y de que no puede ser sino mera simplificación. Las formas romancescas son capaces de una visible aproximación a las novelescas, una tendencia muy certera en el *Persiles*, y asimismo las formas novelescas revelan con facilidad algún tipo de desplazamiento hacia el romance. Cervantes alcanza la máxima complejidad en el *Quijote*, novela que trata sobre un hombre que intenta convertir su propia novela en romance. En las mismas *Ejemplares*, parece evidente que *La gitanilla* y *La ilustre fregona* nos presentan casos híbridos tan marcados «que no puede ser otra cosa que el producto de un experimento calculado» (Riley 1981:45; véase también Riley 1986:24+25).

A la par que una continua investigación crítica al arrimo de los conceptos de romance y novela, tenemos aproximaciones de naturaleza estructural, que va a frecuentar el cervantismo alemán (Pabst 1947 y 1967, Hilty 1969, Díez Taboada 1978). Se reniega ahora del carácter heurístico de las clasificaciones y se atiende a encontrar procedimientos narrativos comunes a la colección. Por lo general se entiende la estructura de la novela cervantina como un caos que encuentra cumplimiento en un orden final, social o estético. En esa línea, Díez Taboada [1978], apoyándose en Pabst [1967] y mediante una brillante interpretación de *La ilustre fregona*, subraya la presencia de términos estéticos de valor típicamente posttridentino, tales como 'admiración', 'maravilla' y 'laberin-

tol, remitiendo este último al arte de la construcción textual. Pero, sin duda, dentro de esta línea de interpretación destaca el trabajo de Pabst [1947 y 1967], que observa la colección de 1613 bajo el amplio panorama de la narrativa corta bajomedieval y renacentista. Con todo, desgaja las *Ejemplares* de otros —y aun de cualesquiera—, universos narrativos, sean ajenos o del propio Cervantes,²⁰ al tiempo que «la clasificación de las doce narraciones en grupos diferentes, tal y como ha sido intentado repetidamente hasta la fecha, no nos satisfará» (Pabst 1967:223). El origen de la colección de novelas estaría no en la tradición italiana, sino en la comedia de la época (abundando en una idea ya expuesta por Herrero García 1950), pero también en «patrañas, apologéticas y cuentos», que «suministran la base y las formas de imaginación de las que se nutren las *Novelas ejemplares*». El origen de la colección estaría en «la voluntaria renuncia a los contenidos de relación imperantes en la sociedad de entonces» y se materializaría como «imaginación pura y libre» (p. 227). Lo que une todas las novelas entre sí es el deambular de sus personajes: «un desatino, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante» (p. 229). «Las sendas de las parejas protagonistas se cruzan, se cortan en ocasiones, y solo hacia el final de la novela discurren de forma convergente o paralela, hasta que confluyen en un paralelo común» (p. 230). Esas simetrías se dan en todos los niveles de la trama y denuncian un origen dramático y una naturaleza dialógica cuyo centro lo conforman elementos maravillosos,²¹ que «pa-

²⁰ «Tampoco es posible hablar de 'las novelas cortas cervantinas', sino tan solo de las novelas que escribió Cervantes, de esas y no de otras. Puede analizarse una determinada de ellas, y pueden extraerse conocimientos útiles para una comprensión más profunda de esta o de aquella otra; pero con ello no se habrá interpretado a las doce, ni muchísimo menos, como es natural, las demás novelas del escritor no pertenecientes a esta colección» (Pabst 1967:215).

²¹ «Avellaneda tenía mucha razón al afirmar que las *Novelas ejemplares* eran comedias en prosa, porque no solo poseen en su esencia íntima una estructura dialógica (que culmina evidentemente en *El coloquio de los perros*), sino que encierran toda la tradición de la comedia escénica en los caracteres y en la constelación de las figuras, comparten en ocasiones felicidad y desgracia, premio y castigo, culpa y honra, según las normas de la comedia o del entremés» (Pabst 1967:236). Debe recordarse que partiendo por lo general de esta afirmación de Avellaneda, la íntima relación entre algunas novelas de la colección y la dramaturgia de la época ha sido un vínculo que la crítica moderna ha reconocido de forma constante: la naturaleza dramática de *Rinconete* y *Cortadillo*, el origen dramático de *La ilustre fre-*

rece ser la tradición formal más poderosa de todas las que han influido en estas narraciones» (p. 237). Ahora bien, ese carácter fabuloso «no es un rasgo casual ... sino una intención artística consciente» (p. 239); tan consciente era del contraste entre la realidad y el ambiente literario de sus narraciones que «subrayó esta oposición intercalando las novelas 3 [*Rinconete y Cortadillo*], 7 [*La fuerza de la sangre*] y 11 [*El casamiento engañoso*], y muy especialmente mediante *El coloquio de los perros*, que sirve a la colección como marco y es un desenmascaramiento satírico de los gitanos» (p. 239).²¹ De forma que «Cervantes quería y buscaba la inverosimilitud, necesitaba los elementos fantásticos del cuento para alcanzar su objetivo literario» (p. 240), al tiempo que esa inverosimilitud esencial de la narración cervantina funciona en las novelas como marco literario de la colección de forma comparable al marco literario en la colección de Boccaccio: «La ficción del marco boccacciano crea distancias horizontales: la imaginación cervantina, verticales» (p. 240). En resumen, el estudio de Pabst arranca a las *Ejemplares* de la resignación a la senda trillada de las clasificaciones, y tiene la virtud de subrayar una comunidad de procedimientos en todas las piezas de la colección. Esa misma exigencia metodológica se percibe en algunos de los estudios más recientes.

Murillo [1988] nos presenta una ordenación de las *Ejemplares* divididas en cuatro grupos fundamentales que obedecen a distinciones de carácter estructural. La parte esencial de la clasificación la constituiría una serie de romances que integra el primer grupo. Así pues, tenemos:

... las escenas o modulaciones teatrales de *El celoso extremeño*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* o *La señora Cornelia* o la estrecha relación de *El amante liberal* con las comedias de tema argelino. Entre las principales páginas o estudios monográficos dedicados al tema, véanse en especial Oliver Asín [1928], Hainsworth [1933:20], Herrero García [1950], Casaldueiro [1943:110-112], D. Ynduráin [1966], Márquez Villanueva [1973:59] y F.J. Sánchez [1993]; véase también, más abajo, pp. LXXXVIII-XC.

²¹ El carácter de *El coloquio de los perros* como marco literario de toda la colección ha sido una de las ideas más fructíferas del enfoque de Pabst [1967], que ha tenido larga aceptación en el cervantismo, aunque no en el sentido estricto en que lo planteara el estudioso alemán, que lo relaciona con el concepto de inverosimilitud. Véase Dunn [1973:118], Avallé Arce [1982:III, 29] y Álvarez Martínez [1994:70-71].

- a) estructura de romance:
variación 1: *La gitanilla*, *La española inglesa*;
variación 2: *El amante liberal*, *Las dos doncellas*;
variación 3: *La ilustre fregona*;
- b) estructura legendaria: *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*;
- c) estructura biográfica:
variación 1: *Rinconete y Cortadillo*;
variación 2: *El licenciado Vidriera*;
variación 3: *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*;
- d) estructura dialógica: *El coloquio de los perros*.

Se combinan aquí aspectos de anteriores enfoques. El romance es la base de la clasificación, pero las diferencias entre diferentes grupos y la ubicación de cada relato dentro de su marbete obedece a tipologías estructurales que describen aspectos de los procedimientos narrativos. Huye de los planteamientos clásicos y soslaya los clásicos géneros narrativos como guía interpretativa (idealistas-realistas, 'picarescas', 'bizantinas', etc.). En el primer grupo nos encontramos con protagonistas jóvenes que viven un amor idealizado. Su elección suele chocar con el orden social y como consecuencia el autor los ha colocado en medios sociales extraños, pero la conclusión del relato es el retorno y la integración en el medio familiar y social nativo. El segundo grupo lo forman también dos novelas idealistas; los protagonistas pertenecen al medio aristocrático, con cuya moral entran en conflicto. La resolución de la novela consiste en la recuperación del honor, lo que en los dos casos se consigue mediante la intervención de elementos míticos y legendarios e incluso divinos. Mientras *La fuerza de la sangre* podría también titularse 'la fuerza de la virtud', los dos españoles que intervienen en la resolución de la trama en *La señora Cornelia* tienen todo el aspecto de agentes divinos, que se complementan con la aparición de una interferencia inesperada (la falsa Cornelia, el ama).

Güntert [1993a:200-204] nos presenta una nueva clasificación tipológica basada en 'la obsesión del binomio', es decir, la visible inclinación cervantina a presentarnos sus héroes por parejas, y gobernada por el interés en negar dos 'estilos' básicos en la ficción cervantina (idealista y realista, romance-novela):

Tipo A1 (pareja amorosa ante dos sociedades distintas ideológicamente): *La gitanilla*, *El amante liberal* y *La española inglesa*;

tipo A2 (pareja amorosa con hijo en busca de reconocimiento social): *La señora Cornelia*;

tipo A3 (la mujer violada, con hijo, en busca de reconocimiento social): *La fuerza de la sangre*;

tipo A4 (pareja sin amor que no logra consolidar su unión): *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*;

tipo B1 (dos adolescentes, diferenciados entre sí, ante dos sociedades): *Rinconete y Cortadillo*;

tipo B2 (dos jóvenes, diferenciados entre sí, en busca de la felicidad): *La ilustre fregona*;

tipo B3 (dos doncellas, diferenciadas entre sí, en busca de amor): *Las dos doncellas*;

tipo B4 (dos perros, diferenciados como narradores): *El coloquio de los perros*;

tipo C (héroe singular): *El licenciado Vidriera*.

Paralelamente, Güntert nos presenta una caracterización por géneros que enfrenta la propuesta por Sobejano: «*La española inglesa* y *El amante*, más que novelas bizantinas, son la parodia de ese género; la *Gitanilla*, mitad bucólica, mitad urbana, es la apología de la vida de la pareja; *La fuerza de la sangre*, ese cruce de pasión, de memoria y de inteligencia social, si exceptuamos la escena final, poco tiene en común con una comedia lopesca; el *Celoso*, en su versión de 1613, es todo lo contrario de una novela corta basada en el clásico triángulo; la *Fregona* comienza como una novela picaresca para convertirse en su contrario; *Doncellas* es bastante más ambigua de lo que se ha dicho y lo caballeresco es solo un elemento entre otros; *Cornelia* es un ingenioso juego con dos estilos, alto y bajo; y el *Casamiento* es el marco —problemático, desde el punto de vista de la veridicción— de una sátira lucianesca. Cervantes es consciente de manejar una pluralidad de géneros, pero todo lo que toca lo transforma» (pp. 199-200).

Apenas puede dudarse de que Cervantes era consciente de que dos procedimientos narrativos básicos recorren la colección como extremos de referencia, cuya continua mezcla se percibe en formas y porciones diferenciadas en cada uno de los relatos,²³ y ahí

²³ Zimic [1996: XIV-XVI] propone una clasificación tomando como marbetes las distinciones de Torres Naharro sobre dos tipos de comedia: «a noticia» y «a fantasía».

la significativa y consciente alternancia promete mejores frutos que el progreso cronológico, y rígido, entre los extremos (Forcione 1972:150-151) a propósito del *Persiles*, y véase Riley 1986:24=25). Las diferentes 'clasificaciones' que se han intentado a lo largo del siglo XX —con base literaria firme, en oposición a las decimonónicas—, y en especial el doblete romance-novela, han cumplido una función preciosa, iluminando ángulos inéditos de la ficción cervantina, al tiempo que la aproximación estructural suele demorarse en acotar características comunes, y propende a pecar de generalidad. Porque las *Ejemplares*, se mire como se mire, no presentan una rígida unidad. Resultado de un zigzagueante proceso creativo donde la conciencia de 'colección' de unidad orgánica se alcanza o impone, al parecer, gradualmente; y desemboca en una singular disposición que responde con desgan a simetrías o tipologías. Constituye importante conquista crítica admitir no ya la pertinencia, sino incluso la precisión de relatos relegados por el cervantismo decimonónico (Casalduero 1943, El Sáffar 1974, Riley 1981). Y es que a la vista del habitual proceder de Cervantes —búsqueda de equilibrio, concurrencia no resuelta de contrarios—, las historias 'realistas' pedían contrapunto. Y algunas de las últimas producciones —*La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, a lo que creemos— se identifican con facilidad con el presumible modelo histórico que acaba rotulando el conjunto.

PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS²⁴

El estudio de la colección como conjunto se ha combinado con el análisis de una serie de procedimientos narrativos en los que Cervantes menudea en sus relatos menores, y que han sido reseñados con cierto detalle en el estudio particular de cada uno. Pauta habitual será la interesada variación de técnicas y patrones narrativos, recreados bajo configuración siempre peculiar.

Uno de los mecanismos narrativos más gratos a Cervantes es la anagnórisis, el reconocimiento del héroe. Tenido por fórmula afin

²⁴ Para un detallado recorrido histórico bibliográfico, véase la nota complementaria inicial de cada novela, así como el resumen situado a pie de página al inicio de cada relato.

al romance y aplicado a varias novelas como resorte capaz de alterar la peripecia e inducir la admiración del lector, presente en especial en *La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *La española inglesa*, se trata de uno de los aspectos tradicionalmente más criticados de la colección (Schevill y Bonilla 1922-1925:III, 392, Hainsworth 1933:17, Barrerriechea 1961:15, Riley 1967:287, Laffranque 1977:561, Rodríguez Luis 1980:I, 135 y 137). Pero, sin duda, Cervantes era consciente de la frecuencia de su aplicación, puesto que la modulaba incorporando continuas variaciones para procurar su verosimilitud. Sea a partir de la disposición psicológica de los personajes (*La gitanilla* y *La española inglesa*) o bien mediante la intervención de narradores intradieгéticos en presencia de elementos folclóricos y tradicionales (*La ilustre fregona*). Esa voluntad artística es palmaria en *La española inglesa*, donde nos encontramos con la reiteración del procedimiento en el mismo relato. Un recuerdo de filiación neoplatónica identificará a Isabela, mientras que Recaredo será reconocido ante Santa Paula mediante las marcas tradicionales del héroe. (Rauhut 1953, Rodríguez Luis 1980:I, 135-137, Avallé Arce 1982:I, 26, Inamoto 1990:264, Navarro Durán 1995:14-18, Teijeiro 1999).

Si bien en la mayoría de los relatos predomina el narrador omnisciente, también aquí es posible deslindar apreciables diferencias. En *La gitanilla* nos encontramos con un narrador irónico en su inicio que irrumpe con posterioridad para conminar a Preciosa y reconducir su conducta (véanse pp. 28 y 66, nn. 4 y 220, así como Casalduero 1943:61 y 68, Lida 1945:381, Selig 1962, Chevalier 1966: 482-483, Hatzfeldt 1966:209-221, Pabst 1967:61, Rosenblatt 1971:332-337, Márquez Villanueva 1973:236, El Saffar 1974:87-88 y 90-92, Forcione 1982:203 y 219, Güntert 1974, Laffranqué 1977:555, Lerner 1980:48 y 54, Avallé Arce 1982 y 1985, Zimic 1996: 29 y Romero 1997a:278). Ese jugueteo entre identidad y diferencia de narrador y personajes alcanza su momento más importante en *Rinconete y Cortadillo*, donde el narrador irónico contradice, con su descripción, el comportamiento de los personajes, al tiempo que estos, en el trecho central del relato, se convierten en delegados del narrador. (Casalduero 1943:100, El Saffar 1974:31-32, Rodríguez Luis 1980:I, 172, Hayes 1981:16, López Estrada 1983:61, F.J. Sánchez 1993:109, Ballart 1994:468). Esta forma de marco literario se ha querido ver también en *El licenciado Vidriera*, y con más claridad en el jugueteo formal entre *El casamiento engaño*,

so y *El coloquio de los perros*, de ahí que se haya hablado de progreso en su utilización (Casalduero 1943:20-21). La única vez que nos encontramos con un narrador de apariencia cercana a los del *Quijote* es en *La ilustre fregona* («de estas cosas no dice nada el autor desta novela», p. 381, n. 72 y Rodríguez Luis 1980:I, 161), y quizá no causa sorpresa en tanto que el relato se basa en la existencia de diferentes instancias narrativas. Un narrador extradiegético aparentemente omnisciente, que nos cuenta la historia de los dos estudiantes pícaros, y una muchedumbre de narradores intradieгéticos que nos hablan de Constanza. Esta argucia constructiva permite extremar la rareza de la protagonista (Rodríguez Luis 1980:I, 168). En la historia del viejo celoso Carrizales (*El celoso extremeño*) la voz narrativa nos sorprende al afirmar su desconocimiento de los motivos que conducen a tan trágico final (Rosales 1959-1960: II, 948, Molho 1990:790, Williamson 1990:811, F.J. Sánchez 1993:126). La existencia de narradores intradieгéticos se condimenta con la convención bizantina en *El amante liberal* y *La española inglesa*, donde los personajes diseñan buena parte de la historia. Pero todos los procedimientos reseñados ceden ante la complejidad de *El coloquio de los perros*, incardinado en la colección como una narración leída en voz alta por uno de los personajes de *El casamiento engañoso*, técnica muy cercana a la que utiliza Cervantes para anejar *El curioso impertinente* a *El ingenioso hidalgo*. Y *El coloquio de los perros* constituye de por sí una retahíla de episodios, algunos de los cuales introducen o suponen personajes y situaciones de otras novelas de la colección, armonizados dentro del relato de Berganza bajo el procedimiento de la 'caja china' (Casalduero 1943:262-263, Belic 1969, Bataillon 1970, Avallé Arce 1982:III, 29, Rey Hazas 1983, Quérillacq 1989:120-135, Álvarez Martínez 1994), y donde se ha visto el intento, por parte de Cervantes, de dotar a la colección de un marco literario que le faltaba (Pabst 1967:240-242 y anteriormente, 22). Tendríamos ahí una coda final construida sobre la metáfora de la obra de arte como magia creadora (es decir, 'tropolía'; véanse pp. 589 y 592, nn. 363 y 386, y Woodward 1959, Dunn 1973:118, Sieber 1981:II, 16 y Avallé Arce 1982:III, 29), una metáfora que Cervantes parece alternar, en boca de Cipión, con la de las 'colas del pulpo', cifra ahora no del *Coloquio*, sino de la crítica de la estructura literaria de la novela picaresca alemaniana (Casalduero 1943:242-244, Forcione 1984:88, Nerlich 1989, Márquez Villanueva 1991:169, y véase p. 568, n. 193). Pero estas dos últimas

narraciones, además, articulan su historia a través del punto de vista de un personaje. En el caso de *El casamiento engañoso* será el alférez Campuzano quien nos cuente la calamitosa historia que sucede a su enamoramiento de una «tapada» («prostituta»). Tal estructura narrativa, pendiente del relato del alférez, tiene un origen conocido: la novela picaresca (Cotarelo y Valledor 1915:38, Castro 1925:139 y 238, Amezúa, II, 380, Járocka 1979:75, Rodríguez Luis 1980:II, 41, Sieber 1981:II, 35, Avalué Arce 1982:III, 22, Rey Hazas 1983:135). Asimismo sucede con el largo relato de Berganza en *El coloquio de los perros*, cuya relación con el relato picaresco conforma dilatada polémica. La conjunción de *El casamiento engañoso* con *El coloquio de los perros* incorpora una sensación caleidoscópica: de la posada donde comen en apacible coloquio Peralta y Campuzano descendemos por el mundo azaroso de Berganza (Hospital de la Resurrección) hasta los perfiles demoníacos y grotescos de la vieja Cañizares (Hospital de Montilla) donde nos encontramos con el secreto de un mundo al revés, la irónica profecía de la bruja. El engarce íntimo de ambas obras y la escalonada definición de niveles singularizados de ficción hacen de las dos obras «un mundo literario perfecto y autosuficiente» (Avalué Arce 1982:III, 24; y véanse Soons 1961-1962 y 1967, Belic 1969, Molho 1970, El Safar 1976, Rey Hazas 1983, Riley 1990a y 1990b, Williamson 1991 y Álvarez Martínez 1994).

Hemos hablado de la ironía, y ese es otro de los procedimientos predilectos de Cervantes. Su presencia asoma en varios de los relatos de la colección, sea en solitario o solidaria de una esencial ambigüedad (Navarro Durán 1999). Véamos la historia trágica de Carrizales, por ejemplo. La férrea y experimentada voluntad del viejo chiflado queda subvertida de continuo por imprevistas escenas azarosas —una jovencita en la ventana, un joven ocioso y caprichoso que se fija en su casa— que conforman un destino duro y ejemplar resbalando con precisa lentitud por la senda de un incomprensible desenlace, trágico y absurdo (Rodríguez Luis 1980:II, 5, Williamson 1990:798, Molho 1990:751-752). Irónica distancia asume la voz que nos cuenta la historia de Preciosa en *La gitanilla* (Lerner 1980). Asimismo sucede con la charla de dos canes, Cipión y Berganza, unidos al hilo de un relato de tenebroso realismo pero basado en la pura fantasía y sometido a la exégesis de la naturaleza de los canes, atrapados en un ensalmo imaginario cuya solución se enuncia como inverosímil (Walley 1957:211, Murillo 1961, Járocka

1979:
1990a
puede
lazado
plenit
ne cal
todo
lengu
ro 19
1967,
Ballar
La
tiene
do co
varias
pos a
rico r
léz de
tres fi
pican
medi
existe
liloq
sentit
logos
En es
loqu
ción
valos
frane
mien
la lei
un se
chos
prev
de ju
retal
J.E.
178,
Ball

1979:103-105, Rey Hazas 1983:141, Forcione 1984:45, Riley 1990a y 1990b y Álvarez Martínez 1994:302-308). Lo mismo se puede decir, incluso, de la equívoca historia de Tomás Rueda, enlazado a su paréntesis de involuntaria locura donde alcanza la triste plenitud de su trayectoria vital (Edwards 1973:56). Pero donde tiene cabida por excelencia es en *Rinconete y Cortadillo*, construido todo él como un relato irónico en la concurrencia de diferentes lenguajes, que precipita una visión irónica del conjunto (Casalduero 1943:10, D. Ynduráin 1966:329, J.L. Varela 1967:444, Selig 1967, El Saffar 1974:37, Silberman 1981:67, López Estrada 1983, Ballart 1994:471).

La imbricación tradicional de la colección con la novela realista tiene mucho que ver con el uso del diálogo. Como en el afortunado coloquio de don Quijote y Sancho, el diálogo rápido confiere a varias narraciones una desusada sensación de realidad cotidiana, y por ahí fue privilegiado por el cervantismo decimonónico como rico muestrario de maneras realísticas (véase, por ejemplo, González de Amezúa 1912:205-206). El diálogo cervantino proviene de tres fuentes esenciales: la ficción del siglo XVI —bizantina, pastoril y picaresca—, el coloquio renacentista y el diálogo dramático de la comedia. Y podemos sorprender una gradación en las *Ejemplares*: existe el diálogo de parlamento corto, cercano en ocasiones al soliloquio —forma próxima al monólogo interior—, afín a la novela sentimental y al diálogo humanista, interpuestos entre rápidos diálogos entrecortados de ambientación realista (Jauralde Pou 1983). En esos rápidos diálogos encontramos uso abundante de lengua coloquial. Preciosa ceceará un par de veces como pálida aproximación a un supuesto caló, y su lengua está plagada de diminutivos de valor afectivo («menitrosito», por ejemplo; véase p. 40, n. 74), y refranes y giros coloquiales abundan en *La ilustre fregona* y *El casamientocañoso*. Pero será, otra vez, en *Rinconete y Cortadillo* donde la lengua popular, la germanía y la equivocidad lingüística alcancen un sentido definitorio para la comprensión del relato. Los muchachos y el lector serán adiestrados en la germanía; mientras que la prevaricación lingüística de Monipodio dará lugar a muchedumbre de jugueteos cómicos y Diego Cortado remedará a Sancho con sus retahílas refranísticas (Casalduero 1943:100, D. Ynduráin 1966:326, J.L. Varela 1968:444, El Saffar 1974:37, Rodríguez Luis 1980:1, 178, Hayes 1981:17, Silberman 1981:67, López Estrada 1983:62, Ballart 1994:470-471). Menos audiencia han alcanzado los dilata-

dos discursos de otros relatos, de evidente virtuosismo retórico en novelas como *El amante liberal* (Hart 1988).

Algunos de los personajes de la colección siempre han constituido uno de sus más sobresalientes atractivos literarios; memorables creaciones cervantinas. Imposible tomar partido entre una suculentísima galería de aciertos pictóricos; valgan algunos botones de muestra. Por la mayor parte, los topamos definidos por la plasticidad de su vestimenta, su vistosa gesticulación y la frecuentada polionomasiología. Buen ejemplo de lo primero es Constanza, protagonista de *La ilustrada fregona*. Aparece arropada con un cordón de San Francisco y una chinelas a buen recaudo por el pudor, cifra de su religiosidad y honestidad (Barrenechea 1961). Y en verdad que lo necesita, porque apenas la oímos hablar en el retórico silencio que la envuelve. Los personajes que nos hablan de ella acrecientan la impresión de muchedumbre que percibimos en la escenas exteriores al mesón, donde Toledo, en cuanto ciudad, alcanza un protagonismo decisivo. Por su parte, Tomás Rodaja cambiará de vestuario con la misma facilidad con que cambia de nombre. Será Tomás Rodaja al comienzo de la aventura camino de las aulas salmantinas, para convertirse en «el licenciado Vidriera» en el centro del relato y culminar con Tomás Rueda. La diferencia marca una progresión significativa (Rodaja-Vidriera-Rueda), y el título del relato identifica la parte sustancial de la ficción (García Lorca 1965, Redondo 1981, Avallé Arce 1982:II, 19). Por esta senda también será modélico Berganza, que cambia de nombre con la misma frecuencia con que cambia de amo (Gavilán, etc.). En idéntica situación se encuentran otros personajes (Preciosa, Andrés Caballero, Clemente, Rinconete, Cortadillo, Tomás Pedro, etc.), que transmutan el nombre en diferentes momentos de la acción y no sin algún sentido preciso. En las alteraciones de nombre podemos hallar recónditas asociaciones simbólicas y psicoanalíticas, y también una función denotadora del rol social (Molho 1983, 1985 y 1990, Ferrer-Chivite 1999). Afortunado ejemplo de gesticulación será Preciosa, que nos pone a la vista una adolescente simpática y respondona, desenvuelta y honesta, mientras Recaredo aparece en *La española inglesa* rodeado de todas sus armas; como un nuevo Marte mitológico (p. 235, n. 113), y vemos desfilar a Isabel ricamente ataviada, y en carroza, por las calles de Londres. En fin, contemplamos con asombro a Monipodio descendiendo por la escalera del patio como una suerte de Polifemo, un Menipo de Velázquez o incluso figura de Proteo, ridículo y grotesco en su grandiosidad.

(Amezúa, II, 103, Casaldueiro 1943:101, Hayes 1981:18, Rodríguez Luis 1980:I, 178-179). Algunos de estos personajes se basan en procedimientos retóricos evidentes. Por ejemplo, será la misma Preciosa la que se declare *puella senex*, como también lo serán Isabela en *La española inglesa* y Constanza en *La ilustre fregona*. Los espacios y los tiempos donde los personajes viven su peripecia oscilan entre la limitación de *El casamiento engañoso* (una comida y su sobremesa), *El celoso extremeño* (una casa cerrada a cal y canto) o *La ilustre fregona* (un mesón de Toledo y Toledo) hasta las dilatadas geografías de *El amante liberal* o *Las dos doncellas*. Ahí parece percibirse también una voluntad de variación por parte del autor, mientras que el tratamiento del paisaje es parco en todas las novelas, aunque se extiende en los relatos de vasta geografía, como en *El amante liberal* (Garau Amengual 1994). Pero el espacio es virtual protagonista en *El celoso extremeño*. La casa del celoso —de la que Molho [1990] nos proporciona un plano— vale por imagen tangible de su conciencia atormentada, y es, al tiempo, proyección de la sexualidad de Leonora. La penetración del joven virote Loaysa explica su derrumbe moral y vital (Casaldueiro 1943:171-176; Castro 1947:438-439; El Saffar 1974:41-42, Rodríguez Luis 1980:II, 6, Buxó 1970, Forcione 1982:35-36; Weber 1984, Lipman 1986, Molho 1990:755 y 780-781, Williamson 1990, Perças de Ponseti 1994, Clamurro 1998).

Esa riqueza literaria pondrá el relato al servicio del protagonista, y el resto conforma una suerte de coro o eco dramático. Es el caso de *La gitanilla*, *El licenciado Vidriera*, y hasta cierto punto *La ilustre fregona* e incluso *El celoso extremeño*, donde la totalidad del argumento se ha interpretado como figuración idealista de la mente atrofiada de Carrizales (El Saffar 1974). Pero también frecuentará Cervantes con asiduidad uno de sus procedimientos favoritos: la pareja de personajes. Nos encontramos así con Andrés y Clemente (*La gitanilla*), Ricardo y Mahamut (*El amante liberal*), Pedro del Rincón y Diego Córdado (*Rinconete y Cortadillo*), Diego de Carriazo y Juan de Avendaño (*La ilustre fregona*), don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa (*La señora Comelia*) y Cipión y Berganza (*El coloquio de los perros*), e incluso Leocadia y Teodosia (*Las dos doncellas*). La lista es elocuente, y de ella surge con naturalidad un mundo de contrastes y equilibrios, sostenidos o matizados, según los casos, puesto que la dualidad rara vez se resuelve en sencilla equivalencia, aunque sí en complementación y en mutua relación (Casaldueiro 1943:31-32, Puig 1989, Roca 1996). En *La gitanilla* nos

encontramos con Andrés Caballero y Clemente, destinados a una contienda amorosa por Preciosa resuelta en canto amebeco y en huida final de Clemente. En *Rinconete y Cortadillo*, Pedro del Rincón lleva la voz cantante; se trataría aquí del desdoblamiento de un solo personaje (Casalduero 1943:108, Rodríguez Luis 1980:I, 179). En *El coloquio de los perros* será Berganza el encargado de ensartar las historias, mientras que Cipión modula la ficción, administrando su tiempo y sus significaciones. En la larga galería de parejas protagonistas descuella Tomás Rueda, singular en su soledad y hermano menor de don Quijote (Rosales 1959-1960:109-111, Redondo 1981, Avalle Arce 1982:II; 16, Segre 1990a:58, Munguía García 1992:162).

Procedimientos afines a la tradición popular y al folclore menudean entre los relatos (bodas desiguales, etc.; véase Barrenechea 1961:15). La falsa denuncia de la Carducha en *La gitanilla* podría tener su semilla en el folclore popular (Bataillon 1950, Amezúa, II, 19-20, Sabór de Cortázar 1971, Avalle Arce 1982:I, 27-28), el origen de Constanza en *La ilustre fregona* se ha relacionado con la leyenda de la Bella Durmiente (Ramond 1983) y en el argumento de *El celoso extremeño* resuena la historia de Caperucita Roja (A. Blecua 1994:XIX). Tenemos también referencias clásicas y mitológicas, perspectiva de análisis subrayada por Dunn [1973]. Tanto *La gitanilla* como *La ilustre fregona* están imbuidas de la idea de transformación, de metamorfosis, que en la historia de Carriazo y Avendaño llega a convertirse en explícita referencia a Ovidio («transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta», *La ilustre fregona*, p. 393, n. 155). Estas referencias mitológicas se densifican en *El celoso extremeño* con finalidad cómica, paródica e irónica. Comienza por un recuerdo del dios Océano, sigue con la comparación del pobre vejete con Argos, guardador de Ío que también se durmió. Sigue con el jardín de las Hespérides —símbolo mitológico de la fecundidad que falta en la fortaleza del celoso— y se redondea con la consideración del joven Loaysa como nuevo Orfeo, que descenderá a los infiernos en busca de Leonora (Gómez-Iñiguez 1989, Berrio 1998, Fabián Vita 1998). A medio camino entre lo mítico, lo legendario y lo folclórico se colocarían narraciones como *La fuerza de la sangre*, que recuerda leyendas locales de Toledo —que reaparecerán en Zorrilla, y quizá con nuestra obra de por medio—, y cuya simetría narrativa constituye el soporte de un potente simbolismo cristiano (Calcraft 1981:197, Gitlitz 1981:114, Forcione

1982
ñora
vider
Pé
poét
figur
y Co
deca
ilustr
sona
sa lo
mod
de S.
Felip
los p
gesti
rina.
Prec
nos i
llanu
un e
reso
un e
ilustr
Ame
y pe
Con
sensi
form
la er
Roc
199
y 19
llo t
35
véan
[197
Priet
Smet
no [

1982:356, Avalor Arce 1982:II,¹ 28, F.J. Sánchez 1993:46), y *La señora Cornelia*, donde 'los dos amigos' parecen delegados de la Providencia en la historia de Cornelia Bentivolli (Murillo 1988).

Pero, las *Ejemplares* constituyen también un pequeño ramillete poético.²⁵ Esas poesías abundan en *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, y figuran, aunque en menor cantidad, en *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*; además, un conjuro mágico en endecasílabos aparece en *El coloquio de los perros*. En *La gitanilla* y *La ilustre fregona* las piezas poéticas redondean el contrapunto del personaje femenino principal. En el arranque de la historia de Preciosa los poemas conforman el núcleo de varias escenas pensadas para modelar su figura. La idea de maternidad (en el poema en alabanza de Santa Ana) se acompaña del poema dedicado al nacimiento de Felipe IV (véanse pp. 31 y 34-35, nn. 28 y 47). Tan abundantes son los poemas en su inicio que Casaldueiro [1943:59] habló de «su sugestión musical y coreográfica», donde Preciosa sería la *prima ballerina*. Tras esos dos poemas nos topamos con la buena ventura de Preciosa, que se contraponen a los anteriores mostrando la cara menos idealista de la joven y apura su contrapunteado (Márquez Villanueva 1985-1986b). Más delante nos sorprende Cervantes con un canto amebéo entre Andrés Caballero y Clemente con fuertes resonancias garcilasianas y luisianas, y aún responde Preciosa con un cántico a la libertad personal (pp. 91 y 93, nn. 373 y 378). En *La ilustre fregona* también abundan los poemas, hasta el punto de que Amezcua II, 311, la creyó «sin duda la más musical» de las novelas, y por la mayor parte esos poemas se enderezan a la alabanza de Constanza. Pero ahí las joyas son el baile de la chacona, de honda sensualidad (Joly 1993), y el ovillejo amoroso de Tomás Pedro, forma poética que aparece por primera vez en la literatura española en el *Quijote*, I, 27, y que Cervantes segunda en este lugar (véase Rodríguez Marín 1947-1949:IX, 236-238, A. Sánchez 1957 y 1998:71; Navarro Tomás 1966:254; Riley 1968:108; Alatorre 1988 y 1990, y *Don Quijote*, p. 302). En *El celoso extremeño*, un cantarillo tradicional condensa en rápido apunte el sentido de la historia

²⁵ Entre la bibliografía esencial para la valoración de la poesía de Cervantes, véanse Bleüca Teijeiro [1970:161-195], Cernuda [1971], Navarro [1971], Rivers [1973 y 1991], Sánchez [1973a], Durán [1974], Gaos [1980-1981], Diego [1984], Prieto [1987], Talens [1988], Malo de Molina [1990], Márquez Villanueva [1990], Smerdou Altolaquirre [1991], Hens Pérez [1993], Ruiz Pérez [1997] y Arellano [1998].

(«si yo no me guardo / no me guardaréis», p. 357, n. 231), mientras que las dobles quintillas de *El amante liberal* (p. 137, n. 139) se encuentran también en *Los baños de Argel*, razón siempre esgrimida para la temprana datación del relato. Los poemas de sabor popular de *Rinconete y Cortadillo* coronan la paz alcanzada en el patio de Monipodio y subrayan el esteticismo que rezuma el conjunto del relato, mientras el conjuro de la bruja Cañizares en *El coloquio de los perros* refuerza hasta la saciedad la equivocidad de la historia. Se trata de cuatro endecasílabos de contenido satírico y apocalíptico con recuerdos de la *Eneida* y del *Magnificat*, con citas de San Juan y del evangelio de San Lucas (véase p. 594, n. 399).

La utilización de procedimientos dramáticos ha merecido con frecuencia la atención de la crítica, e incluso la consideración del drama como motor de toda la colección (Herrero 1950, Pabst 1967 y desde otra perspectiva F.J. Sánchez 1993). Pero el mismo Lope de Vega igualaba novelas y comedias²⁶ y Avellaneda moteja de 'comedias en prosa' las novelas de Cervantes. *Rinconete y Cortadillo* nos presenta un espacio limitado, el patio de Monipodio, donde se producen tres interrupciones de clara virtualidad dramática: parte central que podría ser resultado de un entremés rehecho como narración. Y en la colección dramática de Cervantes (*Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, Madrid, 1615) nos topamos con el entremés de *El rufián viudo*, con personajes homónimos (Rodríguez Marín 1920:342, Casaldueiro 1943:110, D. Ynduráin, 1966, Rodríguez Luis 1980:I, 183; F.J. Sánchez 1993:107). El argumento de *La ilustre fregona* recuerda dos comedias dramáticas de Lope o atribuidas a él: *El mesón de la corte* (citado en la lista que da Lope en *El peregrino en su patria*) y *La ilustre fregona y amante al uso*. *El mesón de la corte* puede fecharse hacia 1588-1595 (Morley y Bruerton 1940:251). Su argumento y el de la novela de Cervantes estarían en dependencia de un texto dramático común a ambos (Oliver Asín 1928a), mientras se duda que *La ilustre fregona y amante al uso* sea de Lope (Oliver Asín, 1928a, Morley y Bruerton 1940:481) y parece depender de la novela. (Apráiz 1901:307, Inamoto 1990). Casi idéntica situación en *La señora Cornelia*, cuyo argumento corre paralelo al de *El caballero de Illéscas* (hacia 1602) de Lope de Vega y en él se ha querido ver la semilla de *Quien da luego da dos veces* de

²⁶ «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias» (la cita en Rico 1968:74).

Tirso de Molina (Icaza 1901:232, Amezúa, II, 370-372, Morley y Bruerton 1940:48 y 81, Lacadena 1976:197, n. 3, y no obstante véase Zimic 1996:308, n. 4). En el caso de *El celoso extremeño*, tenemos, al igual que en *Rinconete y Cortadillo*, un entremés de tema idéntico y desarrollo paralelo. Pero ahora las diferencias entre novela y pieza dramática se ahondan en beneficio del relato. El entremés se demora en los perfiles cómicos del tema, abundando en el escarnio del viejo Cañizales, mientras que la novela fomenta las posibilidades trágicas del vejete Carrizales, empeñado en construir un paraíso al margen de la historia y de la vida (Cirot 1929a, 1929b, 1930, Casalduero 1943:170-171, Amezúa, II, 234-248, Ayala 1958:129-142, Forcione 1982:43-47, Rosales 1959-1960:II, 962, n. 107, y en especial E. Asensio 1971:99-100 y 108). En *La fuerza de la sangre*, tenida a veces por simple comedia (véase arriba, p. LXXIII), tanto el tema —el honor— como algunas de sus escenas evocan procedimientos dramáticos: la muchedumbre de simetrías, los tres desmayos de Leocadia y la escena final del reconocimiento de Leocadia por Rodolfo (El Saffar 1974:128, Forcione 1982:364 y 376, F.J. Sánchez 1993:48). Otro tanto sucede con *Las dos doncellas*, donde también el honor es tema vertebral, y ahí aparece Teodosia, heroína de comedia, y tanto ella como Leocadia cruzan la narración vestidas de hombre, motivo manido en la comedia lopesca; estaríamos, así, ante una comedia de enredo (Hainsworth 1933:20, Amezúa, II, 338-352, Astrana, V, 199, Díez Taboada 1979-1980:104, Rodríguez Luis 1980:I, 73). En fin, cumpliendo el destino de la novela corta, argumentos cervantinos pasarán al teatro del siglo XVII (Amezúa, II y García Martín 1980).

5. EL PRÓLOGO DE 1613: LA EJEMPLARIDAD

Cervantes, prologuista de genio si los hay, abre el volumen de 1613 con unas líneas singulares, germen de futuras polémicas. Comienza con su retrato, semilla de una de las tradiciones iconográficas cervantinas (véase p. 15, n. 5), continúa con un repaso biográfico y pasa a hablarnos de los relatos que ha incluido en el volumen y del título que le ha puesto:

Heles dado el 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

alargarme 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. ... Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección de estas 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...

En esas líneas parece querer incidir en la finalidad moral de la colección. Comenzaba, así, en la misma pluma del autor, la discutida 'ejemplaridad' del volumen de 1613. Como puede observarse en la cita, constituye un problema que ya en el mismo autor se encabalga como una exégesis del título, original en su parco laconismo, que contrasta con los que traían las traducciones de colecciones italianas, y con unas resonancias literarias que en 1613 debieron sentirse en forma muy precisa.

Y es que para los días de Cervantes, la expresión 'novelas ejemplares' apuntaba a un contrasentido obvio. La *novella* estaba constituida por la posteridad literaria del *Decamerón*. Narraciones llenas de sensualidad y procacidad, donde adulterio y concubinato parecen campar por sus respetos para solaz del lector; muy poco ejemplarizantes para la España postridentina de finales del siglo XVI, bajo el efecto de la condena que el Concilio había lanzado contra la literatura obscena y en concreto contra la obra de Boccaccio: hecho palpable para los contemporáneos, y que enseña en toda su crudeza la actitud de los traductores españoles, en cuyos prólogos precisan sin tapujos lo perentorio de la censura (Amezúa, I, 449-460). Un destino que iba a ser también el de las *Ejemplares*, tal como nos muestra el interesante estudio de Luttikhuisen [1997]. Traductores e impresores de la época —Francisco de Lira, por ejemplo— se creían en la obligación de censurar el texto de las *Novelas*, y las traducciones decimonónicas suprimen fragmentos hasta el límite de la inteligibilidad: la violación de Leocadia pasa al limbo en algún caso, como también la escena en que Carrizales encuentra dormidos a Leonora y Loaysa sobre la cama. La *novella* soportaba el sambenito del desprestigio moral: 'novelas ejemplares' debió percibirse como maliciosa contradicción, o bien como la primera intriga 'novelesca' cuya solución debía alumbrar su lectura. Una motivación que no hay para qué tomar a la ligera: la ejemplaridad de la *novella* había dejado de ser mero lugar común en la segunda mitad del siglo XVI para convertirse en una obsesión de la mano de Giraldi Cinthio (Riley 1962:168). Por ahí Cer-

vantes heredó un problema anexo al género y agudizado a lo largo del siglo XVI. Distanciarse de su equívoca valoración moral pudo constituir poderoso estímulo. De hecho esa diferencia ya fue visible en la segunda mitad del siglo XVII y ha sido subrayada a lo largo de su historia crítica (véase Riley 1962:165-166, Krauss 1966, A. Bleuca 1989:73 y 1994:IX).

En este sentido suele recordarse que el título con que hoy conocemos la colección puede que no fuera el que rotuló Cervantes. Los preliminares parecen titular «Novelas ejemplares de honesto entretenimiento» (véase p. 8, n. 1), que podría apuntar a dos motivos: redundar en la ejemplaridad moral y utilizar para hacerlo un giro frecuentado en las traducciones españolas de la época («honesto entretenimiento»). No sabemos si lo que parece alteración de última hora es obra de Cervantes o intuición de su librero, Francisco de Robles, que pretendía un reclamo comercial en esa diferenciación frente a las traducciones al uso (González de Amezúa 1912:237-238). De ser obra de Cervantes, podríamos pensar en una reflexión, hasta el último momento, en torno al alcance y el sentido de esa 'ejemplaridad' (Amezúa, I, 255-256) o simplemente que el primitivo título debió parecerle redundante (Riley 1962:165-166 y 1986:30-31). Pero sea lo que fuese, su concentrado laconismo cumplió un destino singular: proponía un problema y desplazaba la significación hacia el adjetivo 'ejemplares'. Sus enemigos lo captaron al vuelo. Percibieron dónde le dolía a Cervantes: las *Novelas* no eran 'ejemplares', antes ejemplos —como todas las novelas— de alcahuetería moral. El incógnito Avellaneda (1614), que llama a las novelas de Cervantes «más satíricas que ejemplares», y Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias* (1615),²⁷ centraron por ese flanco el ataque. Lope, incluso, se deslizó por ahí en una página famosa de *Las fortunas de Diana* (1620).²⁸ Pero por encima de sus inmediatos críticos, Cervantes tenía la batalla gana-

²⁷ «... las novelas de Boccaccio, de Cinthio, o Cervantes ... combatiendo con estos dislates lascivos la virtud de las mujeres casadas» (citado por Amezúa, I, 609).

²⁸ «También hay libros de novelas, dellas traducidas del italiano, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que *podrían ser ejemplares*, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlas hombres científicos ['cultos'], o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (el subrayado es mío; la cita en Rico 1968:128, y véase Drake 1981:8, n. 21). Para Casaldueiro [1943:112] el ataque de Lope se basa en su propia idea de la

da. El siglo XVII las consideró aceptables, y aun hartó superiores a las de Boccaccio, tal como recuerda Rodríguez Luis [1983:I, 54] a propósito de una observación de Sorel, de 1664, donde contraponen en esta perspectiva los dos universos narrativos (véase también Drake 1981:6, n. 17, y más recientemente García Pinedo 1995). En el siglo XVIII, Gregorio Mayans, al escribir una *Vida de Cervantes* (1737) a petición del barón Carteret y que acompañó al famoso *Quijote* de J. y R. Tonson,²⁹ emitió un juicio algo equívoco, dudando también de la moralidad de la colección,³⁰ aunque arremetiendo contra Avellaneda (véase el texto en Mestre 1972:141-147). Por el contrario, el siglo XIX, en líneas generales, y censurando a Mayans desde M. Fernández de Navarrete [1819: 125-126], sí creyó en el propósito moral, valorando el desmarque cervantino de la tradición italiana.

El siglo XX ha acariciado dos soluciones básicas, y ha sondeado los matices de la expresión. Por una parte, se distancia del concepto de ejemplaridad, senda que se nutre del esteticismo modernista para el que la mera finalidad moral constituía motivación ridícula para el creador de la ficción literaria moderna. Negar la ejemplaridad no comportaba censura, sino acaso la más encumbrada apología de las *Ejemplares*. Así, Ortega y Gasset [1914:184] escribía: «Lo de 'ejemplares' no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos pertenece a la heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII». De aquí parte la citada expresión de: «hábil hipócrita» que le endilga Castro [1925:243] y que percibe la 'ejemplaridad' como ingeniosa tramoya con que presentarse ante la sociedad y

novela, que Cervantes había sabido esquivar; Pabst [1972:260] cree que Lope expone su propia poética de la narrativa corta, unida a la doctrina de Castiglione mediante el uso del sustantivo 'cortesano'; véase Campana [1998]. Para las opiniones contemporáneas sobre la colección, véanse Amezúa, I, 608 y ss., Drake [1981:3-9], y también B. Ruiz [1991].

²⁹ Véase la edición de Mestre [1972].

³⁰ «Yo, hablando con ingenuidad ['franqueza'], no las hubiera llamado así, y en esto no me aparto del juicio de Lope de Vega» (la cita en Amezúa, I, 620, y véase el texto en Mestre 1972:145; modernizo la ortografía de esta edición). Ese tan remarcado rechazo de la ejemplaridad cervantina puede verse también en Bosarte, que consideraba un auténtico escándalo la novela de *Rinconete y Cortadillo* (véase el texto de su edición de las versiones Porras de la Cámara en Pedraza 1984:III-XVI, y las citadas afirmaciones en Pedraza 1984:XI, «un escándalo y no un ejemplo»). Recuerda Amezúa, I, 622 que tal juicio no cambia hasta el abate Lampillas.

adulter
términ
putado
conjur
tanto c
lectura
nando
(Hains
Per
nalida
1913:3
entenc
de su
cada r
sentid
novela
coda,
(A. Bl
ta lecc
ren ta
todo c
-com
ria cu
esta p
vantes
tina, q
pañol
de ese
másc
racion
oculte
Es un
un mi
desca
Cerva
Para c
el de
31 «
moral»

adulterar la mera ficción. Pero fue Unamuno [1920] quien situó el término «ejemplares» en el terreno de la estética literaria.³¹ El disputado adjetivo no se refiere a la finalidad moral, antes apunta al conjunto de propuestas literarias que contiene. Son 'ejemplares' en tanto que cada relato es ejemplo narrativo de un género de ficción, lectura que subraya las motivaciones estéticas y que acaba arrinconando la 'ejemplaridad' como inútil herencia o mera concesión (Hainsworth 1993:29, Avallé Arce 1982:I, 17).

Pero otra parte no desdeñable de la crítica sí va a creer en la finalidad moral de la colección (Amezúa, I, 464-466, Savj-Lopez 1913:34-35), pero desvinculada de la tradicional moralina. Debe entenderse al margen de la simple adecuación moral a las categorías de su tiempo o a la necesidad de extraer un ejemplo moral útil de cada novela por separado (Casalduero 1943:54), y en este último sentido se ha observado repetidamente que tan solo algunas de las novelas comportan una lección moral explícita, enunciada en su coda, o inciden directamente en su consideración como ejemplos (A. Blecua 1994:X). Otras, por el contrario, no subrayan la explícita lección moral que puede extraerse de su argumento o no sugieren tal posibilidad. Pero si tal observación existe, se origina, en todo caso, a partir de una reflexión del narrador, que suele aparecer —como en *El celoso extremeño*— como un personaje más de la historia cuyos motivos o móviles declara ignorar (Sieber 1981:I, 15). En esta perspectiva, Bataillon [1937 y 1950:785] contempla a un Cervantes erasmizante y digno representante de la literatura postridentina, que «lejos de estar en contradicción con la Contrarreforma española, está maravillosamente de acuerdo con los grandes hombres de ese movimiento», si bien «a condición de que se le libere de la máscara del hipócrita, y que no se quiera empujarlo del lado de un racionalismo negador de la fe cristiana. No es un incrédulo que oculte un secreto pensamiento tras unciosas protestas de ortodoxia. Es un creyente ilustrado para quien no todo, en la religión, está en un mismo plano». Por ahí, la lectura de Casalduero [1943] insiste y descansa sobre el concepto de moralidad postridentina y hace de Cervantes un moralista cristiano, a la zaga de fray Luis de León. Para Casalduero, Cervantes «concibe el nuevo heroísmo burgués, el de la virtud. ... No escribe *enxiemplos* que hagan más claro y per-

³¹ «Cervantes más buscó la ejemplaridad que hoy llamamos estética que no la moral» (cito por Amezúa, I, 639, n. 2, y véase también Drake 1981:74-75, n.º 194).

suasivo lo que afirma; propone dechados» (Casalduero 1943:54). Para entender esa ejemplaridad en Cervantes, debe tenerse presente su época, tan influida por la *Poética* de Aristóteles, el recuerdo constante de Horacio y el trasfondo del neoplatonismo renacentista. Todo ese caudal de vida moral tiene una finalidad cristiana: la salvación (Casalduero 1943:55).

Pero aparte de afirmarse o negarse la ejemplaridad moral, puede también ligarse a determinados trazos formales, así como explorar la concreción de la ejemplaridad—sea en un sentido u otro—en cada uno de los relatos por separado o en aquellos donde ni se expresa explícitamente ni parece surgir con naturalidad del propio relato (véanse Cascardi 1989, Forcione 1989, Hart 1989, Riley 1990 y Avallé Arce 1995). La ejemplaridad se halla, por ejemplo, encabalgada sobre el concepto de verosimilitud (Atkinson 1948). La eliminación del marco narrativo provoca, además, la superación del mero didactismo—que evoca las lecciones de una historia por mecanismos formales externos—, avanzando hacia un concepto más moderno e intrínseco de ejemplaridad (Wetzel 1981:77-78, Rodríguez Luis 1983:I, 56). Incluso surge de la misma posición y naturaleza de *El coloquio de los perros* (Pabst 1967:240-242, Murillo 1961:182-185) y también de la inclusión de estructuras de romance resueltas dentro de un mundo realista que refleja el orden social contemporáneo (Murillo 1988:233). Su sentido se puede asociar también a su aplicación en las artes plásticas, y en especial en la pintura, y aquí «ejemplar», en el sentido neoplatónico de «ejemplo ideal», es aplicable tanto en un sentido ético como estético (Dunn 1973:90, Sieber 1981:I, 16, Martinengo 1989, Güntert 1993:107-112). En una perspectiva sociológica, los cambios de la época se reflejan en la colección en la crisis o el carácter problemático del concepto mismo de ejemplaridad (Cascardi 1989). En fin, la ejemplaridad puede también entenderse como la libertad o la responsabilidad, la capacidad o la voluntad por parte del lector de extraer un ejemplo (Hart 1979, Sieber 1981:I, 14, y véase también Blasco 1990 y el estudio preliminar a la presente edición).

En buena medida, «la ejemplaridad es un tópico que no puede resolverse» (Sieber 1981:I, 16; véase también Güntert 1993:109) e incluso quizá no sea más que eso (Pabst 1967:235 y 245). Y, sin embargo, parece difícil soslayar por entero del sentido ético de la voz «ejemplar»; la reflexión estética en Cervantes suele ir inextricablemente enlazada a sus presupuestos éticos: «considerando su obra en

conjunto, Cervantes es uno de los escritores más profundamente morales» (Riley 1962:156). Deslindar ámbitos estéticos y éticos en la pluma cervantina deviene ejercicio crítico, al tiempo que subrayar la ejemplaridad moral de la colección, en especial si se hace desde postulados tradicionales, posterga e incluso anula la afirmación, contenida en el mismo prólogo, de ser el primero en novelar en lengua castellana (Sieber 1981:1, 16). En su colección novelística, Cervantes heredó y moduló un problema anexo al género y a su historia, y, sobre todo, a su problemática imbricación en la España de la segunda mitad del siglo XVI. La cabal intelección de la 'ejemplaridad' pide distancia del didactismo inocente y exige percibirla estrechamente unida e íntimamente articulada en torno a las pretensiones estéticas enunciadas apenas una página después en el mismo prólogo, acaso condición necesaria para la lección estética que nos reserva la colección. La afirmación del prólogo pretende dar cuenta de un orden moral capaz de satisfacer el estético. Y también a la inversa (Rodríguez Luis 1983:1, 54-56).

6. HISTORIA DEL TEXTO

La edición príncipe de las *Novelas ejemplares* data del otoño de 1613, pero el proceso de censura se inició en julio de 1612, y fue, al parecer, largo y enrevesado (González de Amezúa 1912:70-71 y Amezúa, I, 529-536). Cervantes pidió, en primer lugar, la aprobación eclesiástica, que, dirigida por Gutiérrez de Cetina, obtenía a principios de julio y agosto de 1612. A finales de ese mismo año, en noviembre, conseguía el privilegio de impresión para Castilla. No obstante, el privilegio de Aragón, junto con la pertinente aprobación de Jerónimo de Salas Barbadillo, comisionado por el Consejo de Aragón para el propósito, solo lo obtendrá a comienzos de agosto de 1613, momento en que Hernando de Vallejo firmará la tasa. Estas fechas tan distantes han autorizado la sospecha de que fue Robles quien solicitó el privilegio de Aragón al objeto de evitar el pirateo editorial. Y el largo lapso de tiempo que media entre ambos privilegios se ha interpretado también como síntoma de una dura negociación de Cervantes con Francisco de Robles acerca del precio de venta del privilegio de impresión. Se ha supuesto, incluso, que Cervantes se habría dirigido finalmente a Francisco de Robles porque «no ha hallado quien más ni otro tanto por ello [es de-

cir, 'el manuscrito de las *Novelas*'] le dé», según reza la escritura de venta del privilegio (véase Pérez Pastor 1897:I, 178-182). De Francisco de Robles recibió Cervantes mil seiscientos reales y veinticuatro «cuerpos ['volúmenes'] del dicho libro». Un beneficio económico que no puede considerarse malo en la época, ya que Cervantes podría haber llegado a percibir cerca del trece por ciento de los beneficios finales obtenidos por Robles; este, a su vez, se dirigió a su taller habitual, el que imprimía a nombre de Juan de la Cuesta (véase arriba, n. 1).

R.M. Flores [1983] ha reconstruido el proceso de impresión partiendo del análisis del ejemplar de la British Library G 10181. Identifica un doble estadio de impresión de los folios Ee4 y Ee5 (véase también Luttikhuisen 1989). Por un accidente material difícil de precisar —pero, a lo que parece, ajeno a cualquier motivación estética— el taller se vio obligado a componer de nuevo esos dos folios, cuya disposición tipográfica varía según sea el ejemplar consultado. Los cajistas aprovecharon para enmendar erratas, y, en concreto, una importante y evidente (véase aparato crítico, 499.6), pero no dejaron de introducir alguna otra (véase aparato crítico, 497.22, 498.1, 499.13), coyuntura que nos permite clasificar en dos grupos los ejemplares por norma frecuentados en los catálogos, según a qué estado de composición pertenezcan esos folios (Rius 1895-1905:I, III-III3, Givanel 1941:I, 30-34, n.º 15, Flores 1983, Luttikhuisen 1989 y 1991):

A1: primer estado de impresión de los folios Ee4 y Ee5: Biblioteca Nacional de Madrid, Cerv. 112; Biblioteca Nacional de Madrid, R 11841 (que perteneció a Gallardo) y British Library G 10181,

A2: segundo estado de impresión de los folios citados: Biblioteca de Cataluña, Colección Isidre Bonsoms, Cerv. Vitr. I-5; British Library C.59.b.20, y ejemplar de la Hispanic Society.³²

La utilización de uno u otro de los ejemplares supervivientes no es, pues, indiferente. Sin embargo, gran parte de la tradición editorial moderna ha privilegiado los ejemplares de la Biblioteca Na-

³² La relación de posterioridad de estos ejemplares en los ff. Ee4 y Ee5 parece evidente en la enmienda «hermano» > «hermana» (véase aparato crítico, 499.6), muy inverosímil en sentido contrario.

cional de Madrid, ignorando las diferencias entre los estados de impresión de la *princeps* y cometiendo así un error de partida.³³

Los privilegios de impresión no evitaron la piratería editorial. Tres ediciones se imprimieron en 1614: La de Pamplona (Nicolás Asiaín, 1614), muy cuidada y atenta a corregir erratas —aunque sólo las evidentes—, la edición de Bruselas (Velpio y Huberto Antonio, 1614), que transcribe incluso las erratas evidentes (Rius 1895-1905:III-II6, Givanel 1941:I, 41-42, n.º 19), y la edición contrahecha de Lisboa o Sevilla, publicada con portada de Madrid y atribuida a Juan de la Cuesta. Esta edición fue tenida durante mucho tiempo por auténtica, y, por tanto, segunda edición de Juan de la Cuesta, hasta que Salvá le adjudicó un origen espurio lisboeta. No obstante, Rius [1895-1905:I, II3-II5] y Givanel [1941:37-40, n.º 17] le concedieron un alto valor, por cuanto el texto está muy cuidado, corrige con tino varios errores de la príncipe e, incluso, resuelve algún pasaje oscuro,³⁴ aunque ya Salvá había adelantado la hipótesis de una falsificación editorial. La valoración de Rius encontró eco en la práctica editorial de Rodríguez Marín [1901 y 1905], que la utilizó como supuesta edición de Juan de la Cuesta, cuyas variantes habrían sido controladas por Cervantes. González de Amezúa [1912], Alonso Cortés [1916] y Schevill y Bonilla [1923-1925] (e incluso Rodríguez Marín 1920) rechazaron esa posibilidad. Más recientemente, su origen tipográfico no ha estado exento de polémica, considerándose una edición contrahecha sevillana (Moll 1982 y 1994:29-44) o lisboeta (Luttikhuizen 1987-1988).

Pero la edición contrahecha de 1614 es esencial a otro propósito. Tanto las ediciones de Vicente Faulí (Valencia, 1783 y 1787) como la de Antonio de Sancha (Madrid, 1783) incorporaron parte de sus enmiendas a las lagunas de la príncipe, entre otros motivos porque la consideraban segunda edición de Juan de la Cuesta, y se desconocían ejemplares de la primera edición, que Sancha buscó

³³ Exceptuando las ediciones de Luttikhuizen [1992] y Navarro Durán [1994], realizadas sobre transcripción directa del ejemplar príncipe conservado en la Biblioteca de Cataluña.

³⁴ Véanse las entradas del aparato crítico 258.16, 269.17, 289.17, 395.2-3, 464.9, 474.7, y especialmente las dos lagunas de 396.9 y 402.1-2. Alguna lectura (como en aparato crítico, 413.19) se ha generalizado en la tradición moderna sin motivo, mientras que en otras ocasiones nos da una lectura alternativa (aparato crítico, 518.32).

con ahínco, aunque sin fruto (Rius 1895-1905:I, 127); pero también porque no tenían otra alternativa: aceptar la enmienda de 1614 —muy atinada— o recurrir a la *divinatio* filológica. Esas enmiendas fueron incorporadas a los textos de Aribau (Madrid, 1846 y 1864) y al de Rosell (Madrid, 1863), y, en fin, también al de Schevill y Bonilla (1923-1925). De esta manera pasaron a formar parte de la tradición editorial de las *Ejemplares*, generalizándose en las ediciones modernas. En esta concreta perspectiva, el texto de 1614 forma parte ineludible del acervo editorial de las *Novelas*.

Junto a las ediciones reseñadas son de obligada mención la segunda impresión de Juan de la Cuesta (Madrid, 1617), que subsana con tino numerosas erratas de la primera edición y se convierte así en la principal lectura contemporánea del texto príncipe,³⁵ y la edición de Francisco de Lira (Sevilla, 1627), por cuanto transmite variantes que la bibliografía cervantina ha atribuido alguna vez a manuscritos del autor que el impresor pudo haber manejado en Sevilla (Rius 1895-1905:I, 119-120; sobre Francisco de Lira, véase Domínguez Guzmán 1992). Pero el estudio atinado de tales variantes revela que carecen de interés y no son sino censura del texto cervantino (Luttikhuizen 1997).³⁶ A lo largo de la

³⁵ Entre las principales correcciones, destaco las siguientes: aparato crítico, 19.13 (error evidente no subsanado hasta el siglo XIX, excepto por el propio Cuesta); 37.32, 69.13, 84.25, 88.7, 89.29, 117.23 (si Cuesta percibió error en la lectura «impropios», estimo que debe subsanarse); 125.5 (*lectio difficilior* de Juan de la Cuesta, recogida por Sancha y Faulí, e ignorada por Aribau y Schevill y Bonilla 1922-1925 y, con ellos, por los editores posteriores); 224.33 (la corrección de Cuesta debe ser aceptada); 292.1 (apoya la lectura más probable); 313.18 (coincide en la corrección con *M*, que no utilizó); 322.16 (corrige con *M* y Pamplona 1614, ediciones que no utilizó); 464.9 (de nuevo corrige con *M*); 499.6 (corrige el error evidente ya enmendado en algunos ejemplares príncipes); 500.14 (enmienda la caída de la cópula); 518.32 (establece, con *M*, la concordancia correcta de la forma verbal); 590.2-3 (percibe la caída del clítico). Algunas lecturas rechazables son: 184.2 (no percibe la laguna de la príncipe); 189.23 (parece que quiere corregir, pero incurre en error); 271.10 (no percibe la lectura absurda de la príncipe). Y, en fin, dos buenas conjeturas de Juan de la Cuesta han sido superadas por la tradición impresa posterior: 527.25, 597.16.

³⁶ Al contrario que la famosa edición contrahecha de 1614, el texto de Lira apenas incorpora ampliaciones y sí buen número de omisiones. En realidad Rius se limitó a transcribir el catálogo de la Sunderland Library de 1881 donde aparece por vez primera la creencia de que tales variantes provienen de «algunas de las copias que de las *Novelas ejemplares* corrían manuscritas», y cabe ver ahí el celo mercantil del autor del catálogo (Luttikhuizen 1997:166-167).

segun
to co
buen
rrafo
que c
edici
la tra
Con
edici
icono
1905
siglo
La
citada
nio d
vuelta
de las
núms
cipe y
Sancl
rial de
«bojar
aparato
Cortau
lada p
quizá
terloc
crítico
toda l
Pero l
Faulí,
aparato
«lexan
Per
dramá
caba,
Madri

³⁷ As
Aveline

segunda mitad del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII el texto conocerá una continua degradación textual; recordando en buena medida el destino del *Quijote* (Rico 1998c), mediante párrafos de nueva factura que nunca acogió la príncipe, al tiempo que comienza el complejo proceso de contaminación entre las ediciones. Una deriva textual que puede verse en el esquema de la tradición impresa que ha realizado Luttikhuisen [1994:XXX]. Con todo, en la primera mitad del siglo XVIII, vale destacar la edición de J. Neaulme (La Haya, 1732), que inaugura su historia iconográfica en las bellas estampas de Folkema (Rius 1895-1905:I, 125-126) que se repetirán en varias ediciones a lo largo del siglo XVIII.³⁷

La segunda mitad del setecientos aporta notables mejoras en las citadas ediciones de Vicente Faulí (Valencia, 1783 y 1787) y Antonio de Sancha en dos volúmenes (Madrid, 1783); en esencia, una vuelta a los trazos más cercanos a Juan de la Cuesta (véase la reseña de las ediciones de Sancha en Rodríguez Moñino 1971:273-275, núms. 341 y 342). Aparte de la búsqueda de ejemplares de la príncipe y del uso de la edición de 1614, que nos hablan del talento de Sancha, le debemos conjeturas que solo el conservadurismo editorial de R. Schevill logró soslayar. Tal es, por ejemplo, el término «bojar» como *difficilior* frente a «bajar» en *El amante liberal* (véase aparato crítico 125.5) o la superación de una laguna en *Rinconete y Cortadillo* de forma económica, sencilla y cuasi evidente, no igualada por la conjetura de Schevill (véase aparato crítico 185.3), y, quizá la corrección más importante, la forma en que una falta de interlocutor en el *Coloquio de los perros* debe ser sanada (véase aparato crítico 544.16-545.3), solución que ha aceptado con unanimidad toda la tradición posterior, exceptuando, de nuevo, a Schevill. Pero hay que decir que también Sancha, como asimismo Vicente Faulí, incurrieron con facilidad en la deturpación del texto (véase aparato crítico 154.16-17) o en la conservación de lecciones como «lexando» (véase aparato crítico 231.31).

Pero el acervo textual de las *Novelas* se complica por entonces dramáticamente: el 30 de mayo de 1788, Isidoro Bosarte comunicaba, mediante una «Carta sobre las *Novelas*» enviada al *Diario de Madrid*, haber exhumado un manuscrito que contenía varias nove-

³⁷ Así en Bousquet y Compañía, Amberes, 1743 (aunque grabadas de nuevo por Aveline) y en Vicente Faulí, Valencia, 1783 (toscamente ejecutadas por Planes).

las cervantinas en una redacción ignota.³⁸ Don Isidoro fue más le-
jos y consideró la nueva redacción descubierta muy superior a la
conocida y editada a nombre de Cervantes (véase su introducción
en Pedraza 1984:III-XVI). El manuscrito no era más que una suer-
te de 'miscelánea' ó 'floresta' de variedades facciosas, compilado
por Francisco Porras de la Cámara (de ahí su denominación usual
de «manuscrito Porras de la Cámara» o simplemente «manuscrito
Porras»), racionero de la Catedral, para el arzobispo Niño de Gue-
vara, y contenía las novelas de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso ex-
tremeño* con variantes de nota respecto a las versiones impresas en
1613; contenía, asimismo, una novela, *La tía fingida*, cuya paterni-
dad cervantina constituye desde entonces territorio polémico
(véanse pp. 625-649). Entre junio y septiembre de 1788,³⁹ veían la
luz en los volúmenes IV y V del *Gabinete de lectura española* (Pdra-
za 1984:39-45) las nuevas versiones de *Rinconete* y *Celoso* de que ha-
bía dado noticia en el *Diario de Madrid*, obviando la publicación de
La tía fingida. A partir de ese momento, la historia del manuscrito
fue notablemente accidentada, pasando por varias manos (Isidoro
Bosarte, Martín Fernández de Navarrete, Antonio Pellicer y Bar-
tolomé José Gallardo), perdiéndose y apareciendo de nuevo en
manos de Gallardo, que lo perdió definitivamente en la infausta
jornada del 13 de junio de 1823 (Rodríguez Moñino 1959:81-123
y 1965: 55-61). En los cuarenta y tantos años que el manuscrito es-
tuvo a disposición de los estudiosos, nadie se interesó seriamente
por describir su contenido (no conocemos con certeza, por ejem-
plo, cuál era su título, si es que tenía alguno; véase Foulché-Delbosc
1899a y Pedraza 1984:12), de forma que sus características mate-
riales son fruto de deducciones posteriores a partir de afirmaciones

³⁸ «Pongo en la noticia de Vmd. que han parecido las Novelas de *Rinconete y Cortadillo* y del *Zeloso extremeño*, manuscritas en tiempo del mismo Cervantes. Yo las he visto, y Vmd. las puede ver, pues se hallan dentro de Madrid.» El texto en «Carta sobre las novelas de *Rinconete y Cortadillo* y el *Zeloso extremeño* de Miguel de Cervantes y elogio del licenciado Francisco Porras de la Cámara, Madrid, 30 de mayo de 1788. *Diario de Madrid*, lunes 9 y martes 10 de junio de 1788. Puede verse, como apéndice, en Foulché-Delbosc [1899a] y, extractado, en Pedraza [1984:11].

³⁹ Los volúmenes IV y V del *Gabinete de lectura española* aparecieron sin fecha, o bien Apráiz [1899:249] estableció que dicha publicación debió efectuarse entre junio y septiembre de 1788, datación impugnada por Foulché-Delbosc [1899a:260] aunque sin motivos fundados, y esa duda ha sido repetida con frecuencia. Tal como establece López-Gómez [1995], la datación de Apráiz debe darse por válida.

de quienes en su momento lo manejaron directamente (Foulché-Delbosc 1899a:256-266, Apráiz 1899:223-251 y 1904:6 y ss., y véase Pedraza 1984:11-18). Al parecer se trataba de un códice de 241 folios sin numerar, cuyo contenido intentó reconstruir Foulché-Delbosc [1899a:258-259]. La datación no es unánime,⁴⁰ aunque lo más probable es que fuera de entre principios del siglo XVII (18 de septiembre de 1600, según Foulché-Delbosc 1899a) y el 8 de enero de 1609, fecha en que muere Niño de Guevara,⁴¹ y siempre teniendo en cuenta que *Rinconete* y *Cortadillo* aparece citado en el *Quijote*, I, 47, y puede suponerse que estaba compuesto en 1604.⁴²

El manuscrito *Porras de la Cámara* ha centrado una reciente polémica. Aylward [1982] niega a Cervantes la autoría de *Rinconete* y *Cortadillo* y de *El celoso extremeño* por cuanto los considera versión defectuosa de una versión ajena. Gran parte de la tesis de Aylward [1982] se basa en un error de Cervantes al enunciar los diferentes tipos de 'gente de barrio':

Versión de Porras de la Cámara: «Cada parroquia o barrio tiene su título diferente, como las academias de Italia, y en una de ellas a los viejos ancianos y hombres maduros, que toman de asiento las sillas y se las clavan al cuerpo por no dejallas desde en acabando de comer hasta la noche, llaman mantones; a los recién casados, que aún tienen en los labios las condiciones y costumbres de los mozos solteros, llámanlos socarrones ... a los mozos solteros llaman también virotes...» (p. 689).

Versión de Juan de la Cuesta (1613): «Uno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado virote —mozo soltero, que a los recién casados llaman mantones— asestó a mirar la casa del recatado Carrizales...» (p. 336).

Parece que, en efecto, se trata de un error cervantino, que confunde «mantones» y «socarrones». Pero es, también, un error de lectura comprensible y explicable en un largo párrafo enumerativo, cuyo sentido completo depende por entero de la puntuación del

⁴⁰ Entre todas las opiniones sobresale la del propio don Isidoro Bosarte, que pensaba que el códice se compiló en 1604. Véanse Apráiz [1904:13] y Pedraza [1984:13].

⁴¹ Me atengo en lo fundamental a Foulché-Delbosc [1899a:257, n.]; no obstante, recuerda Pedraza [1984:13, n. 8] que el cardenal no tomó posesión hasta un año más tarde (13 de diciembre de 1601), lo que nos permite concretar mejor la datación.

⁴² Del hecho de que Cervantes cite el *Rinconete* debe deducirse que ya estaba escrita, como ocurre con las «más de cien hojas» del hipotético *Persiles* (Avalle Arce 1973a:203).

período (Stagg 1984:152-153). Las conclusiones de Aylward [1982] han cosechado un clamoroso rechazo (Riley 1986:29, n. 17, A. Sánchez 1989, M. Criado de Val 1984), y han conducido a un resultado singular en el estudio de Stagg [1984]. En efecto, soslayando las aproximaciones tradicionales de la crítica, basadas en un análisis de frecuencias lingüísticas o estilísticas, Stagg [1984] sometió el manuscrito a un estudio de su transmisión textual en los siguientes errores:

1) *Versión de Juan de la Cuesta*: «¡Oh luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales...!».

Versión de Porras de la Cámara: «... para autorizar salas y entradas de principales señoras...».

2) *Versión de Juan de la Cuesta*: «Y comunicando con un virote y un mantón, sus amigos...».

Versión de Porras de la Cámara: «... con dos virotes y un montón de amigos...».

3) *Versión de Juan de la Cuesta*: «Compró asimismo cuatro esclavas blancas y herrólas en el rostro...».

Versión de Porras de la Cámara: «... blancas y hermosas en el rostro...».

4) *Versión de Juan de la Cuesta*: «... no pagar media anata del primer hurto que hiciesen ... piar el turco puro, hacer banquete...».

Versión de Porras de la Cámara: «... no pagar media nata, sino solo la tercera parte de los frutos; y sentaros a la mesa redonda; y, desde luego, para el truco *in puribus*...».

Se trata de *lectiones faciliores* o simples errores del manuscrito Porras. La versión del taller de Juan de la Cuesta (1613) no es inferior al manuscrito, antes bien muy superior. Pero Stagg [1984:151] avanza un paso y llega a la conclusión más novedosa de su estudio: la versión de 1613 no es una revisión del manuscrito perdido —conclusión tradicional a que conduce la mera sucesión cronológica—, sino que la lección Porras de la Cámara es una copia no fidedigna de la versión de 1613, o bien de una muy similar a ella. El manuscrito Porras, pues, tiene una importancia secundaria y limitada (Stagg 1984:153).

Durante el siglo XIX, la tradición editorial de las *Novelas* se enriquece con las ediciones ya citadas de Buenaventura Carlos Aribau, que pasaron a integrar la «Biblioteca de Autores Españoles», y la de

Cayo
edito
yen
las.
plo a
es m
rato
com
271.
por S
sí pr
simp
mos
copi
debi
de la
com
desg
defe
Fran
facili
1810
con
tía fi
lín, i
riore
capit
Bart
crito
ta en
un te
se co
141-
texto
D
nuev
Fran

43
I, 160

Cayetano Rosell, al tiempo que comienza la accidentada historia editorial de *La tía fingida*. Las ediciones de Aribau y Rosell constituyen la más importante aportación del siglo a la edición de las *Novelas*. A ellas debemos lecturas importantes del texto (véase, por ejemplo aparato crítico, 260.6, también rechazada por Schevill), aunque es más que visible la tendencia a la deturpación del texto (véase aparato crítico, 316.15), al tiempo que conservaron lugares absurdos, como «Ninerca» en *El licenciado Vidriera* (véase aparato crítico, 271.10). Ambas ediciones se beneficiaron del impulso editorial dado por Sancha a la edición de las *Ejemplares*, pero no constituyen de por sí progreso sustancial, sucumbiendo con frecuencia lamentable al simple 'arreglo' del texto. Por lo que respecta a *La tía fingida*, ya hemos visto que Bosarte no llegó a publicar el texto, aunque realizó la copia pertinente para su publicación futura, que no pudo ultimar debido a su fallecimiento en 1807. Al parecer esta copia fue la base de la edición de don Agustín García de Arrieta, quien la publicó como apéndice a su libro *El espíritu de Miguel de Cervantes* (1814); por desgracia, Arrieta dio a la estampa un texto harto deficiente. Vista la defectuosa *princeps* de *La tía fingida*, los hispanistas alemanes C.E. Franceson y F.A. Wolf pidieron a M. Fernández Navarrete que les facilitara una copia directa del manuscrito Porras, que se realizó en 1810 sobre un texto copiado por Pedro Estala y cotejado de nuevo con el manuscrito. De esta forma, la edición Franceson-Wolf de *La tía fingida* se publicó en las *Litterarische Analekten*, volumen III (Berlín, 1818), y pasó a ser texto obligado de todas las ediciones posteriores, debido a la pérdida del manuscrito. Pero un nuevo y curioso capítulo de la historia textual de *La tía fingida* estaba por escribir. Bartolomé José Gallardo, con posterioridad a la pérdida del manuscrito Porras, leyó la obra en la edición de Arrieta y, según nos cuenta en el primer volumen de *El Criticón* (1835),⁴³ recordó haber leído un texto semejante en la Biblioteca Colombina, donde, en efecto, se conserva actualmente en otra redacción en el manuscrito AA-141-4, cuyas variantes hemos introducido a pie de página junto al texto de la novela (véase el apéndice II).

Desde comienzos del siglo XX, la tradición editorial alcanza un nuevo rigor. Aquí es obligado comenzar por las aportaciones de Francisco Rodríguez Marín, que editó sendas ediciones de *El celo-*

⁴³ Puede leerse en la recopilación de sus obras por Sáinz Rodríguez [1928: I, 160].

so extremeño, formando parte de su estudio *El Loaysa de «El celoso extremeño»* (Rodríguez Marín 1901), y de *Rinconete y Cortadillo* (Rodríguez Marín 1905, y en segunda edición, retocada, en Rodríguez Marín 1920); asimismo, publicó una importante selección de las *Novelas* en la colección de «La Lectura», posteriormente «Clásicos Castellanos» (primera edición, 1915, y con continuas reediciones). Dos ediciones en las que por vez primera el texto de las *Ejemplares* alcanzaba rigurosa anotación. Y esto en dos relatos de los que tenemos doble redacción, editando, por primera vez y a página enfrentada, la versión del manuscrito Porras de la Cámara, impreso por Bosarte, junto al texto de 1613. Moneda corriente en el cervantismo, no será necesario un dilatado comentario de las ediciones de Francisco Rodríguez Marín, donde la anotación inteligente y el sentido de la lengua, forjado en dilatadas lecturas, no se conjuga con pareja formación técnica: «un empirismo cuerdo e ilustrado, pero insuficiente» (Rico 1998:CCXXII).⁴⁴ En la misma línea que don Francisco, publicó en 1612 don Agustín González de Amezúa y Mayo una monumental edición de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, editadas como una sola y única novela, con profusión de notas y rica introducción, fundamentales ambas. La edición de A. González de Amezúa forma parte de un proyecto no culminado de realizar la edición crítica de todas las *Novelas ejemplares*, cuyo prólogo sería su monumental recopilación crítica de 1956-1958. Merecedora de reseña es también la edición de *El licenciado Vidriera* llevada a cabo por Narciso Alonso Cortés [1916], así como la primera edición facsímil de las *Novelas*, realizada por la Real Academia Española (1917), base de los facsímiles posteriores:

No obstante, la principal aportación de esos años —y de todo el siglo XX— a la edición de las *Ejemplares* será la edición de las *Obras completas* a cargo de Schevill y Bonilla [1922-1925], edición en muchos aspectos no superada hasta el día, y base firme de todas las posteriores. Ejecutada al amparo de las técnicas ecdóticas del momento, el secreto de la edición de Schevill y Bonilla lo constituye su carácter conservador y equilibrado, que deviene rigor editorial a la

⁴⁴ Recordaba Asensio [1983:8-9] que el realismo en que se basa la labor editorial de Rodríguez Marín constituye un «modo inadecuado de penetrar en los secretos de un arte como el de Cervantes, que se complace en subrayar la ambigüedad y el carácter equívoco de la realidad».

vista d
nían e
Celoso
enfren
de La
El t
lla ha
latada
Por lo
no est
tarlas
facsim
nes no
gener
algun
anter
contr
de las
del q
su ca
so en
edici
das—
tamb
y qu
posté

45

guien

46

Arba

47

princ

48

na), I

49

522.3

50

51

52

a.R.N

502.3

vista de los extravíos de don Francisco. Por primera vez se disponían en cuidadas ediciones las dos redacciones del *Rinconete* y del *Celoso* procedentes del manuscrito Porras de la Cámara, a página enfrentada con el texto de 1613, y en esa disposición los dos textos de *La tía fingida*.

El talante crítico de las ediciones cervantinas de Schevill y Bonilla ha sido expuesto recientemente con lujo de detalles en una aquilatada y justa valoración crítica (Rico 1988:CCXXXII-CCXXXIV). Por lo que respecta a las *Ejemplares*, la edición de Schevill y Bonilla no está libre de limitaciones, y constituye ineludible cautela delimitarlas con esmero. La principal cortapisa es el uso, precipitado, del facsímil de 1917; por lo demás incluye buen número de correcciones necesarias, reaccionando frente a los editores decimonónicos,⁴⁵ generalmente por seguir a la príncipe,⁴⁶ si bien es posible encontrar algunas enmiendas ociosas.⁴⁷ Rechaza con facilidad correcciones anteriores,⁴⁸ aunque suele aceptar con fluidez lecturas de la edición contrahecha de 1614,⁴⁹ especialmente en las atinadas correcciones de las lagunas de la príncipe,⁵⁰ al tiempo que desconfía de Aribau, del que apenas acepta lecciones.⁵¹ Aspecto discutible lo constituye su carácter conservador, su declarada sumisión a la príncipe, incluso en errores evidentes, un hecho que desequilibra visiblemente la edición;⁵² característica que se contrapone a algunas —muy contadas— conjeturas (véase aparato crítico, 527.25 y 544.16-545.3, pero también 154.16-17) que suelen ser alambicadas, difíciles de aceptar, y que han sido ignoradas, casi por completo. Entre las ediciones posteriores completas, destaco la de Baquero Goyanes [1976], Sie-

⁴⁵ Véase aparato crítico, 44.22, 224.33, 269.17, 307.27, 450.14 (en este caso siguiendo a *M*), 464.9, 464.11-12, 500.14.

⁴⁶ Véase aparato crítico, 54.19, 134.19, 182.1-2, 260.11-12, 266.4, 487.6 (contra Aribau), 493.31 (de nuevo contra Aribau).

⁴⁷ Véase aparato crítico, 12.14, 507.4 (intenta un equilibrio entre Aribau y la príncipe, pero parece que debió leer con la príncipe).

⁴⁸ Véase aparato crítico, 154.16-17 (conjetura ignorada en la tradición moderna), 186.9-10 (debió leer con *M*), 271.10.

⁴⁹ Véase aparato crítico, 102.35, 413.19 (en este caso sigue a Aribau), 518.32, 522.3, 524.10-11.

⁵⁰ Véase aparato crítico, 316.15, 396.9, 402.1-2.

⁵¹ Véase aparato crítico, 145.22.

⁵² Véase aparato crítico, 110.20, 189.23 (debió de rechazar a *M*), 209.12 (ignora a *RM*), 241.26, 258.16, 289.17, 312.3, 313.18, 359.31, 395.2-3, 468.12, 474.7, 502.31, 508.36-509.1, 559.13, 589.6, 590.2-3, 593.6, 605.2, 621.21.

ber [1980] y Avalor Arce [1982]. Y entre las últimas ediciones de las *Ejemplares* pueden citarse las de Luttikhuisen [1994], Navarro Durán [1994] y Sevilla y Rey [1993 y 1995].

El siglo XX no ha sabido soslayar una retahíla de rutinas editoriales que es necesario reseñar. Detengámonos en un ejemplo. Don Francisco Rodríguez Marín, sin explicación cabal, se atreve a cambiarle al viejo gitano la inclinación de los rayos del sol («ni tememos quedar helados..., ni quedar abrasados cuando con ellos *particularmente* nos toca»). El editor veía ahí un error, pues el sol debía tocar «perpendicularmente», al viejo gitano y no «particularmente», como asegura el texto. Este es un botón de muestra que nos habla de su talante ante las *Ejemplares*. Veamos otro, originario ahora de la edición de Schevill y Bonilla. En el privilegio de Aragón se introduce una lista de representantes reales de acuerdo con manidas fórmulas jurídicas («lugartenientes y capitanes generales, regentes la Cancillería, regente el oficio, y *portantsveces* de nuestro general gobernador»). Solo Dios sabe por qué el vocablo «portantsveces» se convirtió en lugar inaccesible, pero basta abrir el *Diccionario de Autoridades* por la entrada apropiada para topárselo en forma recta y económica. Y no transcribir, como hizo Schevill y con él buena parte del siglo XX, la absurda conjetura «por tan[t]as veces». Vayamos ahora a la segunda mitad del novecientos. Parece evidente que la frase de *La gitanilla* «procura sacar del pecho deste tu asombro adónde va o a lo que viene» (véase p. 81, n. 325) no precisa mejor alguna tal como «procura sacar del pecho deste tu asombro [preguntándole] adónde va»; lugar inteligible a satisfacción (es decir, 'procura sonsacar a Clemente [el 'asombro' de Andrés] adónde se dirige o qué quiere'). La frecuencia de este uso se agranda a medida que avanza la segunda mitad del siglo. Lugares como «ante todas [las] cosas, se había de desposar con Preciosa» (p. 107) o bien «llevado del interés, [se] mudaría de intención y la rescataría» (p. 121) constituyen giros de paladina sencillez que mejoran sin la pomposa conjetura. La inclinación a la enmienda inútil se complementa, aunque en menor medida que en el *Quijote*, con la superstición del *codex unicus*. Pero claro está que «atenerse a la panacea del *codex unicus*, a la vetusta idea, tan tenazmente sustentada sin análisis, de que en los muchos pasajes problemáticos ... la solución consiste en transcribir la *princeps* a ciegas y por principio» (*Don Quijote*, p. CCLXXIII) constituye un error tan arbitrario como los anteriores. En buena medida, como va dicho, fue ese el destino declarado de

Sch
nes
pró
sibl
que
que
la r
ma
eje
sult
tas
sur
la e
teri
tio r
see
cua
Cer
fica
tras
tint
alge
facs
del
sup
tura
lect

El t
pe,
de r
cipe
imp
heri
teca
text
das

Schevill y Bonilla, dejando en herencia dilatado elenco de lecciones absurdas tomadas de la príncipe «a ciegas y por principio». Y el problema se agrava hasta extremos inverosímiles, si todavía es posible, cuando en lugar del texto material de la príncipe se pretende que tener a la vista los facsímiles al uso salva las dificultades, esto es, que el facsímil equivale a la *princeps* (Sevilla Arroyo 1995b; y véase la refutación de Rico 1996). Para realizar la edición y el acopio de materiales pertinentes, he comprobado directa y personalmente los ejemplares custodiados en Barcelona y Madrid, y he podido consultar indirectamente los restantes: en ningún caso las listas de erratas que corren por la bibliografía se encuentran en ellos. Ninguna surgió del texto príncipe, sino, por lo general, del aparato crítico de la edición de Schevill y Bonilla; y en algún caso, de los editores posteriores, que siguieron coleccionando 'erratas' mediante una *collatio* más 'rigurosa'. El facsímil más frecuentado de las *Ejemplares* posee una historia propia que es dable recordar ahora. Fue en 1917 cuando la Real Academia editó un facsímil de todas las príncipes de Cervantes. Tal edición sufrió las limitaciones de la técnica fotográfica de la época, no pudiendo evitar sombreados artificiales, que letras del vuelto se lean por el recto o transmutando las lagunas de entintado de los antiguos moldes en erratas modernas. Y por si faltaba algo, con seguridad está retocado en el laboratorio. Pues bien, ese facsímil se ha seguido reeditando, y sobre él se ha creado a lo largo del siglo XX un cúmulo de inexistentes erratas. Con la finalidad de superar tan fantasmagórica tradición, hemos introducido esas lecturas en nuestro aparato crítico bajo la sigla *facc.* ('facsímiles'), y el lector las puede contemplar a satisfacción.

7. LA PRESENTE EDICIÓN

El texto crítico de las *Ejemplares* ha de basarse en la edición príncipe, puesto que la contrahecha de 1614 tiene mínimas posibilidades de remontarse a la pluma autorial. Y entre los ejemplares de la príncipe, deben preferirse los correspondientes al segundo estado de impresión, subsanando las erratas presentes en esos folios. Por ello hemos basado nuestro texto en el ejemplar custodiado en la Biblioteca de Cataluña, Colección Isidre Bonsoms, sign. Cerv. Vtr. I-5. Ese texto ha sido regularizado de acuerdo con las normas básicas aplicadas a los textos del Siglo de Oro y de la colección, conservando todas

las oscilaciones del vocalismo, tanto literarias («Felipe»/«Filipe», por ejemplo en *El celoso extremeño*) como de época («recebir», «ducientos», «trairía», «escura», etc.), e incluso donde se sospecha una regularización por cuenta de los cajistas («estoria»/«historia» en *Rinconete y Cortadillo*). Al tiempo se ha regularizado casi por completo el consonantismo, excepto en aquellos lugares donde la forma latina pugna con la pronunciación romance («extremeño»/«extremeño», «esento»/«exento», véase Lapesa 1981:§§ 72, Clavería 1991:99-142 y *Don Quijote*, 4 y 6), si bien se han evitado los latinismos sin pertinencia fonética (*ph-*, *-ph-*, «prompto», «sumptuosos», «cathredático», «receptaba», «demonstraciones», etc.). Asimismo, se han respetado las aglutinaciones de época con la preposición «de» («della», «desta», etc.). Puntuación, acentuación y separación de palabras siguen las normas actuales, y para la primera se han tenido en cuenta los principales criterios editoriales, y en particular los de *Don Quijote*. Al objeto de sanar los lugares problemáticos de la príncipe, se ha tenido a la vista buena parte de la tradición editorial antigua y moderna que se ha coleccionado mediante un dilatado inventario de lugares críticos (y teniendo en cuenta Luttikhuisen 1994:XXX), en especial las ediciones anteriores a Rodríguez Marín, mediante una lista de lugares críticos. En nuestra labor hemos evitado los extremos reseñados con anterioridad: la inclinación ociosa a la conjetura inútil o la sumisión religiosa al texto príncipe, tomando por norte los criterios expuestos en *Don Quijote*, CCLXXXIII. En fin, en su disposición tipográfica, presentamos un 'texto limpio' (*clear text*) que huye de introducir un elenco de signos diacríticos junto a la letra autoral. Acompañando a esta, en el aparato crítico, encontrará el lector, de una forma clara y concisa, la lista de ediciones utilizadas (también recogidas en la bibliografía) y de las diferentes alternativas de cada lección, al tiempo que una historia editorial de las *Ejemplares*, en cuanto las siglas utilizadas permiten seguir las soluciones textuales a lo largo de su historia impresa. Ahí se han privilegiado los segmentos esenciales de la historia editorial del texto, distinguiendo mediante siglas colectivas las principales soluciones.

Parte esencial de la aportación de esta edición la constituye su sistemática anotación. En esta labor se han seguido los criterios utilizados en la colección, distinguiendo entre notas al pie y complementarias, pero se han adaptado a las necesidades específicas de las *Ejemplares*. Entre ellas, no la menor, el análisis de una muchedumbre bibliográfica dedicada a la interpretación literaria de cada uno

de los relatos. Una ingente montaña bibliográfica que se adensa en las novelas más valoradas por la crítica del siglo XX —que suelen coincidir con las seis que el realismo tuvo por esenciales obras maestras de la narrativa— y que no atiende a discernir pormenores que interesan a la anotación del texto ni tenía cabida en una introducción que solo aspira a recoger las cuestiones generales de la colección. Para salvar el problema se han sumado a la anotación ordinaria unas notas específicas de carácter literario donde se repasan las interpretaciones de que ha sido objeto cada relato, incluyendo *La tía fingida*. Tal nota encontrará el lector al comienzo de cada relato, precediendo a la primera nota a pie de página, y la hallará refrendada por la primera nota complementaria de cada novela, donde se explican con detalle y amplio apoyo bibliográfico tales vicisitudes críticas. Claro está que esta pauta no puede aplicarse en forma mecánica, antes debe acomodarse a las exigencias de cada narración. Llegado el caso, incluso, se aborda la forma en que la crítica ha establecido relaciones entre los diferentes relatos mediante un elenco de referencias cruzadas (es el caso de *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustrada fregona* o *El coloquio de los perros*).

Caso especial representan dos novelas cervantinas que poseen doble redacción, transmitida por el hoy desaparecido manuscrito Porras de la Cámara, y en el mismo trance, aunque por motivos diferentes, se halla *La tía fingida*. Por lo que se refiere a *Rinconete y Cortadillo* y a *El celoso extremeño*, el lector podrá ver en las notas al pie, debidamente comentadas, las principales variantes que aparecían en el manuscrito, al tiempo que verificar una edición crítica de esas versiones en el apéndice. El texto de *La tía fingida* se ofrece en la versión Porras de la Cámara, y al pie, las variantes del texto de la Biblioteca Colombina.

Cualquier trabajo editorial cervantino necesita un largo elenco de agradecimientos a todos aquellos que de una forma u otra han facilitado materiales harto dispersos y de acceso dificultoso; sin duda la lista sería dilatada. Pero quiero agradecer, muy en especial, la colaboración inicial de Frances Luttikhuisen, las de Lía Schwartz y Barry Taylor, que realizaron las colaciones de ejemplares de la príncipe en Nueva York y Londres, así como la amabilidad de Joanna Escobedo, conservadora de la Biblioteca de Cataluña, y de Julián Martín Abad, director de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, por su asidua colaboración en la consulta de la tradición impresa de las *Ejemplares*. Asimismo, debo agradecer

la ayuda prestada por Raquel Rojas en la corrección de pruebas, sin olvidar las horas dedicadas a la discusión de los pormenores de esta edición, y a su revisión final, con el equipo de Editorial Crítica, y la paciencia y generosidad de mi querido maestro Francisco Rico.