



Introducción a las «Novelas ejemplares»

Rodolfo Schevill

Adolfo Bonilla

-371-

De lamentar es que los grandes escritores españoles de la época clásica, como Cervantes, Lope de Vega o Quevedo, no nos hayan dejado nada concreto, o, por lo menos, extenso, en materia de ideas estéticas acerca de sus propias producciones.

Por lo que a Cervantes respecta, hallamos ciertamente en sus obras algunos breves conceptos, sugeridos por la reflexión sobre los trabajos que traía entre manos; pero apenas si proporcionan suficientes elementos para sacar en limpio cuáles eran sus doctrinas tocante a la fórmula estética de la novela, según su propio pensamiento. Semejante fórmula, tal como puede rastrearse en sus escritos, constituye una mezcla tan peregrina de lo más admirable, universal y duradero, con los más débiles y transitorios preceptos,

que deja perplejo al lector que intente averiguar la razón de ser de los fundamentales caracteres de su arte.

El autor del *Diálogo de la Lengua*, al tratar del *Amadís de Gaula*, pondera la necesidad que su redactor tenía de atenerse *a la verdad*, y así le censura porque «una vez por descuido, y otras no sé por qué, dize cosas tan a la clara mentirosas, que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas».

-372-

No es tan original la recomendación, que no se encuentre en otros autores clásicos, tanto antiguos como modernos. Lope la amplifica de este modo en *El Peregrino en su patria* (edición de Barcelona, 1605; fol. 156): «De las cosas incógnitas, o que jamás fueron escritas ni vistas, arguye el que lee o el que escucha la falsedad del que las trata. Las que no tienen *aparencia de verdad*, no mueuen, porque, como dize en su *Poética* Torcato Taso, donde falta la fee, falta el efecto o el gusto de lo que se lee, y, acreditando esta opinión con Píndaro, grandemente esfuerça la elección de los argumentos *de las cosas verisímiles, que han sido, que pueden ser, o que ay fama de su noticia.*»

Cervantes reitera hasta la saciedad todo esto de la *verdad* y de la *verisimilitud*. En el *Quixote*, por ejemplo, dice (II, 3): «La historia (y por *historia* entiende aquí la narración fingida o novela) es como cosa sagrada, porque ha de ser *verdadera*, y, donde está la verdad, está Dios en quanto a verdad; pero, no obstante esto, ay algunos que assi componen y arrojan libros de sí, como si fuessen buñuelos.»

En el *Viage del Parnaso* (cap. VI), dijo también:

«Palpable vi... mas no sé si lo escriua,
que a las cosas que tienen de impossibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiua;
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaues y de ciertas,
esplican mis borrones apazibles.

-373-

Nunca a disparidad abre las puertas

mi corto ingenio, y hallalas contino
de par en par la consonancia abiertas.
¿Cómo pueda agradar vn desatino,
si no es que de proposito se haze,
mostrandole el donayre su camino?
*Que entonces la mentira satisfaze,
quando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplaze.»*

Todo lo cual se reduce: a que las cosas imposibles no han de entrar en la novela; a que se han de desechar los desatinos, admitiéndolos únicamente a título de broma; y a que la mentira ha de parecer verdad. Pero es el caso, en vista de ello, que, o la crítica no puede nunca estar conforme con Cervantes en lo que sean desatinos y mentiras, o hemos de aceptar como posibles todos los episodios de *Persiles y Sigismunda* y de las *Novelas exemplares*, lo cual es demasiado.

Claro está que, en el fondo, Cervantes no se preocupó mucho ni poco de *lo verdadero*, sino que atendió preferentemente a la amenidad, a la dulzura del relato y del estilo. De ahí que en el *Persiles* encomie tanto la belleza del lenguaje:

«Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas vezes el contarlas suele acrecentar grauedad al cuento: que no parece mal estar en la mesa de vn banquete, junto a vn faysán bien adereçado, vn plato de vna fresca, verde y sabrosa ensalada. *La salsa de los cuentos es la propiedad -374- del lengua en qualquiera cosa que se diga.»* (III, 7.º).

Y, más adelante, refiérese Cervantes al riesgo que puede correr la *verdad*, por la variedad de sucesos acaecidos en largas peregrinaciones:

«Las peregrinaciones largas, siempre traen consigo diuersos acontecimientos; y como la diuersidad se compone de cosas diferentes, es forçoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia (*la de «Persiles»*), cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda

dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrian passar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones ay que, por grandes, deuen de callarse, y otras que, por baxas, no deuen dezirse, puesto que es excelencia de la historia que, qualquiera cosa que en ella se escriuia, *puede passar al sabor de la verdad* que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conuiene guissar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y *con tanta verissimilitud, que ha despecho y pesar de la mentira*, que haze dissonancia en el entendimiento, *forme vna verdadera armonia.*» (III, 10).

Nuevamente habla Cervantes, en la misma obra, de la libertad que ha de tener un autor para introducir cosas grandes, y también humildes o bajas, en sus relatos:

«La historia (*para Cervantes, el "Persiles" y -375- el "Quixote" son historias en este sentido*), la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto, que, quando escriues historia, pintas, y quando pintas, compones. No siempre va en vn mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conuersa siempre por los cielos. Baxezas admite la historia; la pintura, hieruas y retamas en sus quadros; y la poesía, tal vez se realça cantando cosas humildes.» (III, 14) .

En el capítulo 16, aboga Cervantes por la *verdad* de los sucesos:

«Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hazer que assi sucedieran, no acertara a traçarlos; y assi, muchos, por la raridad con que acontecen, passan plaça de apocrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y assi, es menester que les ayuden juramentos, o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta; aunque yo digo que mejor seria no contarlos, según lo aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dizen:

Las cosas de admiración,
no las digas ni las cuentés,
que no saben todas gentes

cómo son.»

-376-

Harto conocido es el prólogo de las *Novelas*, y esto nos excusa de citarlo extensamente. Sólo recordaremos que Cervantes parece encarecer, como finalidad de su arte de novelar, el *entretenimiento* del lector: «Mi intento - escribe- ha sido poner en la plaza de nuestra república vna mesa de trucos, donde cada vno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los exercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan.» Pero, a medida que insiste en esa condición de *agrado* que implica su fórmula novelística, se aleja de la verisimilitud en sus argumentos; y este paso lógico, aunque tal vez inconsciente, que dio el gran novelista en su vida literaria, explica la mezcla de lo verídico con lo fantástico, la antítesis, observable en todo el volumen de las *Novelas*, entre un realismo imperecedero y una invención genial, demasiado libre a veces, de la que el propio autor se jactaba.

La opinión contemporánea, de amigos y de rivales, respecto de las *Novelas*, fue bastante favorable a Cervantes ; pero no hay que exagerar la importancia de tales alusiones, en general brevísimas y poco específicas. No suelen -377- tocar estas referencias a la materia, ni al estilo de las *Novelas*. Muchas veces, el nombre de Cervantes es traído por la fuerza del consonante, sin propósito alguno de crítica literaria formal, como cuando escribe Lope de Vega, en *El premio del bien hablar* (I, 10):

«¿Cómo *discreta*? Cicerón, Cervantes,
ni Juan de Mena, ni otro después ni antes,
no fueron tan discretos y entendidos.»

O como cuando Quevedo dice escuetamente en *La Perinola*, burlándose de Juan Pérez de Montalbán: «deje las novelas para Cervantes».

Insistió éste en que sus *Novelas* eran suyas propias, «no imitadas ni hurtadas», y nadie ha querido discutir la exactitud de la afirmación. Con escasas excepciones, que se refieren a episodios aislados, o a ciertas anécdotas y frases corrientes, la *materia* de sus novelas es de su propia invención, o procede de su experiencia de la vida, de sus viajes y aventuras, sin perjuicio de que, a veces, se observe alguna que otra vaga reminiscencia de sus lecturas. Estudiemos brevemente cada una de esas novelas, y echaremos de ver hasta qué punto el tema y el argumento pertenecen al autor.

Ofrécenos *La Gitanilla* la mezcla más típica de los variados elementos que constituyen la fórmula novelística de Cervantes. Gitanos había ~~-378-~~ en su época, como en la nuestra, y, conociéndolos, pudo dar a su descripción cierto colorido realista, acusándoles de ladronear (tomo I, páginas 31 y 45) y pintando su tradicional vida vagabunda. Añadió ciertos pormenores acerca de sus leyes y ritos (pág. 77 y siguientes), sacados de la observación. Pero agregó también una nota de exagerado romanticismo, atribuyéndoles una corrección de lenguaje y una florida elocuencia, harto impropios del habla gitanesca; corrección y retórica que, tanto como algunas de las costumbres y fiestas que en el relato se describen (pág. 107 y siguientes), parecen más adecuadas al ambiente de la novela pastoril, que a la vida de los gitanos. Los episodios que se refieren a la rivalidad de los amantes, a los celos y a las canciones, estarían más en su lugar en *La Galatea*, que en una novela realista sobre tales nómadas.

La base de la novela, como sin duda habrá advertido el lector, se halla en un pasaje del *Coloquio de los perros* (tomo III, págs. 229-232), donde Berganza cuenta sus lances con algunos gitanos que le escondieron en su cueva.

Es figura principal de la obra, la muchacha Preciosa, doncella de alta alcurnia, robada por una gitana vieja y perseguida por un joven aristócrata que

se hace gitano por ella. Todo esto, el acogimiento de Preciosa en casa del corregidor, -379- que, casualmente resulta ser su padre, y a la postre, el reconocimiento de la verdadera personalidad de la muchacha, no sólo mediante los objetos robados y guardados *ad hoc* por la gitana vieja, sino por el hallazgo del consabido lunar, son viejos rasgos del folklore, que se encuentran en muchos cuentos tradicionales, de abolengo indoeuropeo, como el referente al niño perdido y reconocido más tarde mediante un anillo, u otras señales análogas.

Si la trama del cuento pierde algo por su carácter un tanto ficticio, puédese notar asimismo algo artificial en los personajes, que viven más merced al genio del autor y al buen estilo de la narración, que por virtud de su vida intrínseca; más por la animación de los episodios en que intervienen, por la gracia del lenguaje y por la amenidad de ciertas escenas (que sólo en parte tienen que ver con los gitanos, como acontece con los sucesos en casa del corregidor, pág. 46 y siguientes), que por su individual representación.

El nombre de Preciosa, bastante raro en español, se halla en el *Pentamerone* de Basile; pero no se puede afirmar que Cervantes lo tomase del novelista italiano.

No deja de ser bastante inverosímil el argumento de *El Amante liberal*, novela de aventuras, inspirada, en cuanto a los principales personajes -380- y al ambiente, por el cautiverio del autor. Inagotable es la lista de siniestros y adversidades que afligen al héroe y a la heroína mientras viven entre turcos y moros, sin perjuicio de que sean felices al final de la obra, acabando por casarse, como si no surgiesen bastantes riesgos y escollos después de este último acontecimiento. Ni las tormentas del mar, ni las atrocidades de los turcos, ni los perversos amores de todo un Cadí, del virrey Hazán y de la mujer del Bajá, bastan para terminar la carrera pintoresca y romántica de los cristianos. Admíranos a cada paso la lozana inventiva del autor, que no se cansa de barajar los más increíbles sucesos. Lo artificial de la trama se echa

de ver en el *pareado* de los amoríos: el del virrey por Leocadia, y el de la mujer de aquél por Ricardo, detrás de los cuales está la ridícula figura del enamorado Cadí. De todo esto hemos tratado ya en la Introducción a las *Comedias*, al hablar de la relación entre *El Amante liberal* y los temas análogos que se encuentran en el Teatro cervantino (tomo VI, pág. 79).

No carece de interés el cotejo con esta novela de la *Historia de Laurencia* («Málaga, cuyas murallas - combate el mar soberbio»), que puede leerse en el *Romancero* de Durán.

Diputamos a *Rinconete y Cortadillo* por la obra maestra, la más original entre las *Novelas*, -381- la de mayor soltura e inspiración de cuantas nos ha dejado el gran genio realista de Cervantes. Imposible sería encontrar en todo el siglo de oro, un cuento dialogado con más lozanía ni con mayor encanto. Su firme base se explica por el hecho de que el núcleo de la novela arraiga en la vida contemporánea del autor, siendo de suponer que Cervantes llegase a enterarse de las costumbres de la gente del hampa, durante sus andanzas y estancias en la gran capital del Betis. En cuanto a la casa de Monipodio y a los secuaces de este último, tan honda impresión produjeron en la memoria de Cervantes, que volvió a dar noticias interesantes acerca de ellos en el *Coloquio de los perros*, donde cuenta el picaresco episodio del alguacil y de los *rufos* sus compañeros.

La crítica ha afirmado siempre, casi unánimemente, la excelencia de esta novela; pero no siempre ha comprendido el satírico humor, el contagioso regocijo con que Cervantes pintó esos tipos picarescos. Por boca de Tícknor, la crítica anglosajona ha tomado respecto del caso una actitud demasiado seria, haciendo hincapié en los cuadros cervantinos para lamentarse, algo puritanamente, de las malas costumbres de España en aquel tiempo. (Véase Tícknor-Gayangos; tomo II, pág. 221.) Pero es totalmente absurdo atribuir repugnante hipocresía a tales tipos, que siendo ladrones, estafadores o matachines de oficio, saben llevar ofrendas a la Virgen y hacer oraciones ante

una imagen, -382- como acostumbra la Pipota. Hay que reconocer en estas pinturas un arte muy delicado y una crítica harto sutil, de los cuales ha de inferirse, dada la psicología de los personajes, que nada tiene que ver el acto de robar con la devoción a tal o cual santo, y que aquéllos, con todas sus contradicciones, no son menos hermanos nuestros, ni menos prójimos, puesto que en ellos se da, como en todos los que habitamos en este valle de lágrimas, una extraña mezcla de bien y de mal. Y tal mezcla, en distintas proporciones según las personas, es característica del mundo de Monipodio, de la Pipota, de Rinconete y de Cortadillo.

El estilo y el lenguaje de *Rinconete y Cortadillo*, hubieron de impresionar profundamente a los escritores españoles del siglo XVII; Luna, por ejemplo, en su *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, copia frases enteras de la obra cervantina; F. de Lugo y Dávila, en su *Teatro popular* (novela *De la hermanía*), imita el argumento y los lances de *Rinconete*, y no pocas de las locuciones de éste viven hoy, habiendo enriquecido para siempre el habla castellana .

La mención del saqueo de Cádiz (1596), no ayuda a precisar la época en que Cervantes escribió -383- *La Española inglesa*, novela que, por su psicología y por su lenguaje, parece pertenecer a la última década de la vida del autor.

Puédese dividir en dos partes el relato: en la primera (por cierto, la de menos valor), se habla de la estancia de los protagonistas en Inglaterra; la segunda tiene por fondo a España, y a ella incorpora Cervantes ciertos datos autobiográficos. Así y todo, la novela no deja de ser una solemne niñería, basada en sucesos y ocurrencias puramente casuales y de lo más inverosímil que imaginarse puede. La primera parte es, sobre todo, una novela caballerescas, cuya acción se supone en Inglaterra, en la época cervantina; pero apenas hay un solo rasgo que implique conocimiento, por parte del autor, del ambiente local: los nombres de Ricaredo, Clotaldo, el barón de Lansac, la señora Tansi, Clistera, etc., saben tanto a inglés, como los de Chindasvinto y

Fredegunda; y los episodios y descripciones son de la misma inverosímil laya. El héroe, Ricaredo, después de salir por los mares para ejercer la piratería, vuelve a Londres con su nave, «pasando de un millón de oro el valor de la especería y otras mercancías de perlas y diamantes» que en ella venían. Luego, «armado de peto, espaldar, gola y brazaletes y escarcelas, con unas armas milanesas», va inmediatamente a Palacio, «a pie, sin esperar otro acompañamiento que aquel de un innumerable vulgo que le seguía» (sin duda por verle armado, en los tiempos de Shakespeare, -384- como un don Felixmarte de Hircania; y aun es de suponer que los muchachos de Londres no dejarían de tirarlas de arroyo contra tamaño herraje como Ricaredo llevaba acuestas). Entretanto, la reina, «puesta en unos corredores», estaba esperándole como al agua de mayo, para que le diese cuenta de todo el espléndido botín que debía de llevar para el Tesoro inglés.

Siguen después desposorios, celos, envenenamientos, brujerías y desafíos, y finalmente, la heroína y sus padres se despiden para regresar a España, desde donde enderezan cartas a la reina, a las cuales (nos dice Cervantes) «no tuvieron respuesta» (¡...!), siendo éste el único rasgo verosímil de la narración. Tras dos años de ausencia y de aventuras, el propio héroe (Ricaredo) vuelve a Sevilla, llegando precisamente en el mismo momento en que su amada Isabela va a entrar como religiosa en el monasterio de Santa Paula. Y como era de sospechar, todo acaba felizmente, con bodas y regocijos, cual suele suceder en tales casos.

El Sr. González Auriol ha indicado la probabilidad de que Cervantes mencionase el convento de Santa Paula, por su parentesco con algunas monjas de su propio apellido. Otros rasgos autobiográficos hemos señalado también en las notas: singularmente, las aventuras marítimas y el cautiverio del protagonista por corsarios en el mismo lugar en que Cervantes fue hecho prisionero en 1575.

Admirable es el plan de *El licenciado Vidriera*, sobre todo en el primer tercio de la novela, donde se describe la juventud de Tomás Rodaja, su educación en Salamanca y sus andanzas por diversas partes del mundo. Algo se traslucen en todo esto el alma y la vida del autor; pero no deja de ser lamentable que las impresiones recibidas por Rodaja durante su viaje por Italia sean de tan escasa sustancia. Repare el lector en lo que le llama la atención a Tomás: después de conocer en Génova muchas clases de vinos, y de admirar allí los rubios cabellos de las mujeres y la gentileza y gallarda disposición de los hombres, «llegó a Florencia, habiendo visto primero a Luca, ciudad pequeña, pero muy bien hecha, y en la que mejor que en otras partes de Italia son bien vistos y agasajados los españoles. Contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento, como por su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apacibles calles. Estuvo en ella cuatro días, y luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo» (tomo II, pág. 80). ¡Y nada más que esto de la Florencia de los Médicis, por la cual acababan de pasar los más exquisitos espíritus del Renacimiento! ¡Nada de arte, ni de historia; nada que nos suministre una idea, por mínima que sea, de la maravillosa cultura que por entonces poseía aquel pueblo!

Y ¿qué nos dice de Roma? «Visitó sus templos..., determinó irse a Nápoles» (II, 80, lín. 14; II, 81, lín. 12). No diría menos de la capital del ~~386~~ mundo un prosaico viajante de comercio, porque la nueva relación de templos y reliquias, la noticia de haber hecho la estación de las siete iglesias, y la de haberse confesado con un penitenciario, no nos compenetran con las ideas estéticas de la época.

Así va lo demás de Italia, sin que del relato pueda inferirse que Cervantes se interesase poco ni mucho, durante su permanencia en aquel país, por la literatura o por el arte del Renacimiento.

Al regresar a su tierra, Rodaja sólo interesa por su locura, en cuyo estudio se esmeró Cervantes, sin duda, de un modo especial. Pero, o mucho nos equivocamos, o han palidecido bastante, en los trescientos últimos años, los dichos agudos que pone en boca del estudiante Vidriera; y ni siquiera

consiguen abrillantar el color mate de las ingeniosidades del héroe, la discreción y el estilo admirables de la novela.

En resumen: el estilo, más que el contenido, hace de *El licenciado Vidriera* una de las mejores novelas ejemplares. Nada puede afirmarse con seguridad respecto de las fuentes que utilizó Cervantes para trazar la figura de su loco licenciado: el Sr. Foulché-Delbosc ha estudiado el asunto en el prólogo de su versión francesa de la novela (*Le licencié Vidriera*; Paris, H. Welter, 1892), y a su trabajo remitimos al lector.

-387-

Entre los actuales principios del arte de escribir novelas, no figura cierta regla que en tiempo de Cervantes gozó de general aceptación: la de una «justicia poética», según la cual el bueno siempre obtiene recompensa, y el malo no logra imponer su perversidad; no importando que el argumento de la novela fuese doloroso, con tal de que, al terminar, los protagonistas fueran felices. «En lo antiguo -dice Juan Valera - se escribían las novelas para divertir, para ensanchar el corazón, para distraer con bellas ficciones los ánimos que se contristaban con la vulgar y prosaica realidad de la existencia terrena... Ahora es todo lo contrario: el toque, el busilis de la buena novela, está en dar un mal rato a cada uno de cuantos la lean; en turbar su digestión, en dañar su higiene, en vencer sus repugnancias y dominar sus ascos, para que sufra con valor, y sin vómito, el espectáculo inmundo de las más espantosas miserias.»

No hay necesidad de insistir en lo falso de aquel concepto de los contemporáneos de Cervantes. Desde la cuna hasta el sepulcro, la vida es mezcla de dichas y dolores, sin que nadie se libre de ello, y, por tanto, lo mismo puede terminar cómica que trágicamente. Pero hemos de suponer que los lectores de aquellos tiempos no gustaban de argumentos lúgubres, y, en su consecuencia, los autores se daban maña para que el desenlace de sus obras fuese alegre y regocijado, -388- y para que las desventuras y los conflictos encontrasen remedio fácil y aceptable. Según este sistema, crímenes y

maldades quedan siempre borrados por el perdón, el arrepentimiento o el olvido; las manchas del honor se limpian con el casamiento, y pocas veces con la muerte, la violencia o la venganza; y las lágrimas vertidas durante el infortunio, se truecan en expresión de gozo, al llegar una general reconciliación. De todo lo cual inferiremos, en suma, que el hecho de vislumbrar un desenlace feliz, no perjudicaba, para el público de aquel tiempo, al deleite de la lectura, ni hacía desmerecer, como acontecería hoy, el arte de la novela.

De tales principios es peregrino ejemplo *La fuerza de la sangre*. Comienza de una manera admirable; pero flaquea inmediatamente, hasta llegar a un final inaceptable y poco verosímil. La hermosa Leocadia, durante una clara noche de verano, vuelve a casa con su familia, después de haberse recreado en la Vega de Toledo. Acércase el *lobo* en la persona de un joven aristócrata, ruin e indigno, que la rapta, le arrebatada la honra, violentándola en el propio domicilio de los padres del raptor, la pone en la calle como si fuese una mujer despreciable, y condena, a ella y a sus padres, sin remordimiento alguno, a una tragedia que dura muchos años. Marcha luego el joven a Italia, y más tarde, cuando, tras una serie de coincidencias y casualidades, los padres del seductor han reconocido -389- a Leocadia y a su hijo (nacido a consecuencia de la deshonor), el mismo mancebo indigno, de cuyo arrepentimiento no se habla jamás, se apresura a regresar de Italia para gozar de la mujer desconocida que sus progenitores le ofrecen por esposa. Y Leocadia le recibe y acepta con el alma llena de agradecimiento, sin el menor recelo de lo que pudiera ser, en el fondo, el carácter de su esposo. No se echa de ver, en parte alguna de la novela, una sola palabra de castigo del infame delito; sólo resaltan la moral del perdón general, y el triste principio social de que la justicia ampara al fuerte y poderoso, y de que ni la hermosura, ni la pobreza, ni la deshonor, sirven de nada cuando el contrario es un joven de alta alcurnia, a quien favorecen la riqueza y el prestigio de la sociedad en que vive. A pesar de ello, algunos autores dramáticos, reconociendo los elementos teatrales del relato, llevaron a la escena el argumento de *La fuerza de la sangre*.

Tal vez sea *El celoso extremeño* la novela cervantina concebida con mayor verdad psicológica. Obsérvase en toda ella el desarrollo *interno* de los caracteres, con personal unidad de pensamiento y de actuación; la trama es excelente, sin que en ella haya (salvo una excepción, de la cual hablaremos luego) nada inverosímil, y los episodios se suceden lógicamente.

-390-

Con claridad se echa de ver que Cervantes se ha inspirado en la vida de la gran metrópoli andaluza; y si el tema central (el casamiento de un viejo, celoso hasta la locura, con una niña) tiene poca originalidad y puede hallarse en infinitos cuentos y en el folklore de toda Europa, las almas de los personajes están admirablemente estudiadas, y ostentan éstos tal realidad, que nos parece respirar el ambiente de aquella vivienda, y encontrarnos en presencia de la incauta Leonor, del seductor ocioso, de la dueña taimada y de las criadas desleales.

La combinación de los lances, los pormenores de fondo, las descripciones, todo es de lo mejor que pudo producir la «invención» cervantina; todo revela, en su disposición, un sentido arquitectónico y artístico, no superado por ningunas otras páginas de las *Novelas*.

Como era lógico, el núcleo del relato está constituido por el viejo Carrizales, cuyo carácter se halla admirablemente dibujado, y le acompañan los vivientes retratos de Loaysa, el vicioso joven, de la esposa «simple e incauta», y de la repugnante dueña, que da pie para la moraleja del cuento: «¡O dueñas, nacidas y vsadas en el mundo para perdicion de mil recatadas y buenas intenciones! ¡O luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales, y quan al reues de lo que deuiades vsays de vuestro casi ya forçoso oficio!» (II, 240). Lástima que Cervantes introdujera un rasgo enteramente inverosímil -391- al cambiar el lógico final del manuscrito de Porras de la Cámara, según el cual, como el proceso de la novela requería, «Isabela se rindió, Isabela se engañó, Isabela se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones de Carrizales» (II, 243); mientras que, en el texto impreso en 1613, Cervantes parece haber querido dar una nota

más «ejemplar», trasladando al lector la poco convincente disculpa de que la esposa no había ofendido al marido «sino con el pensamiento» (II, 262), a pesar de que el propio Carrizales encontró a su mujer dormida en brazos del seductor. Así y todo, *El celoso extremeño* es una de las narraciones de más positivo mérito que ofrece el arte realista de Cervantes, y no hay, en la serie de sus *Novelas*, otras páginas más vivas y palpitantes que éstas.

Como hemos indicado en las notas, puede sospecharse que Cervantes conoció algún ejemplo de la larga serie de cuentos que tratan de los amores seniles, cuentos que se han sucedido desde los tiempos más antiguos hasta los de ahora, pasando por la Edad Media. Entre ellos hemos citado una anécdota muy semejante, que se lee en el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*, del Arcipreste de Talavera. Igualmente hemos aludido a *La lena* o *El celoso*, de D. Alfonso Velázquez de Velasco; y podría mencionarse igualmente la novela XXV de la parte II del *Bandello* («Un geloso fuor di proposito per tema del fuoco salta giù da alto, e -392- morendo lascia la moglie erede universale»), que tiene muchos puntos de semejanza con la cervantina.

Algo del encanto imperecedero de *Rinconete y Cortadillo* envuelve a Lope y a Tomás, héroes de la exquisita y regocijada novela que lleva por título *La ilustre fregona*. Hay en ella una riqueza de episodios festivos, de cuadros de costumbres, no superada en otras obras cervantinas. El *desgarro* de los mozos, su viaje con el ayo, la llegada a Toledo, los sucesos en el mesón del Sevillano, las descripciones de amos y criados, así como de los demás personajes que pasan por la posada, la vida y costumbres de los aguadores, todo ello tiene hoy la misma frescura, la misma espontaneidad y viveza que si hubiera sido escrito en nuestros días. Sin embargo, el final de la novela responde a la fórmula tradicional y es poco verosímil, perjudicando al mérito del conjunto. El nacimiento ilustre de Constanza, el reconocimiento (a)nagnw/risij) consabido, merced a cierta señal y a ciertos dijes (que recuerdan el final de *La gitanilla*), la providencial entrada del padre de uno de los mozos, las disculpas, las lágrimas, etc., etc., determinan un remate débil, convencional y poco digno

de un arte tan superior como el de Cervantes. A pesar de ello, *La ilustre fregona* figurará -393- siempre entre los documentos más animados y preciosos para conocer la vida española del siglo de oro.

El estilo, el carácter y ciertos detalles de la trama, además de la psicología de *Las dos doncellas*, hacen suponer que esta novela pertenezca a la última década de la vida de Cervantes. Nada más improbable ni mediocre que los sucesos de las dos andariegas heroínas. En primer término, ha de repararse en que todo parece estar duplicado en el relato. Como si no bastase una doncella disfrazada de caballero, surge otra en traje de muchacho; si la una va en busca del novio que la abandonó, la otra sigue la misma demanda, y, por añadidura, para que la acción llegue al colmo de la inverosimilitud, «el engañador Eneas y fementido Vireno» de ambas doloridas doncellas, resulta ser el mismo caballero a quien comenzamos por encontrar en la playa de Barcelona, metido en el agua hasta las rodillas y peleando contra «los de la ciudad», mientras las susodichas doncellas le ayudan, puesta cada una a un lado de su amante. Y lo que sigue parece propio de un libro de caballerías: la herida del héroe, la desesperación de las dos doncellas, la curación del enfermo por un maestro llamado *ad hoc*, y la solución feliz de la dificultad amorosa. Porque es de saber que, como el héroe no puede casarse con las dos muchachas -394- a la vez, a mano está el hermano de la más dichosa, que oportunamente se había enamorado de la desechada, y todo acaba con una peregrinación a Santiago. Pero no acaba la novela, porque al regreso de los peregrinos a su hogar, topamos con otra escena de caballerías, en la cual los padres de los protagonistas aparecen metidos en fiera y descomunal batalla, sobre «daca mi hija» y «nada sé de tu hija»; y luego vienen otras escenas de reconocimientos, explicaciones, disculpas, regocijos y, según costumbre, muchas lágrimas de placer.

Si no hay nada «hurtado ni imitado» en esta novela, hay, por lo menos, algo que recuerda con bastante intensidad las inverosimilitudes de un *Palmerín de Inglaterra* o de un *Esplandián*.

No mucho más aceptable que la historia de las dos doncellas es el argumento de *La señora Cornelia*. Son protagonistas los dos estudiantes españoles don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, que viven en Bolonia (Italia). Más tarde hablaremos de tales personajes, que, según la costumbre cervantina, van siempre juntos, como parejas de guardias.

Cierta noche, habiendo salido de casa don Juan, se siente llamado al pasar ante una puerta, por alguien que le cecea y que le entrega un bulto que resulta ser una criatura recién nacida. El caballero, «sin hazer más discursos, se -395- vino a casa con ella», donde «vió que era la más hermosa que jamás hubiera visto».

Entretanto había salido también don Antonio, y, para no irle en zaga a su amigo don Juan, topó con otro bulto. «Aueys de saber -dijo luego- que, poco más de vna hora después que salistes de casa, sali a buscaros, y no treynta pasos de aqui, vi venir, casi a encontrarme, vn vulto negro de persona, que venia muy aguijando; y llegándose cerca, conocí ser muger en el habito largo, la qual, con voz interrumpida de sollozos y de suspiros, me dixo: -¿Por ventura, señor, soys estrangero, o de la ciudad? -Estrangero soy, y español -respondí yo. Y ella: -¡Gracias al cielo, que no quiere que muera sin sacramentos! - ¿Venis herida, señora -reliqué yo-, o traeys algún mal de muerte? -Podría ser que el que traygo lo fuesse, si presto no se me da remedio. Por la cortesía que siempre suele reynar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saqueys destas calles y me lleveys a vuestra posada con la mayor priessa que pudieredes, que alla, si gustaredes dello, sabreys el mal que llevo, y quién soy, aunque sea a costa de mi crédito.» (III, 78). Y don Antonio, sobremanera cortés, lleva a su casa a la desconocida, que resulta ser (¡el lector lo habrá adivinado!) la madre del aludido niño.

Volvamos ahora a don Juan, el cual, después de dejar en casa a la criatura, salió de nuevo, encontrándose, por nueva casualidad, metido -396- en una riña, donde un solo caballero (el duque de Ferrara) se ve acometido por varios.

Como era de suponer, don Juan se pone al lado del duque y le salva la vida. Y ha de saberse que este duque era el padre del niño expósito, y que acaudillaba a los agresores el ofendido hermano de la dama. De esta manera llegan a conocer los dos estudiantes, en una noche, a toda la familia de la señora Cornelia, continuando, hasta el fin del relato, la serie de casualidades que con ella les liga. Baste decir que la dama huye con la criatura, y se recoge en casa de cierto cura, que precisamente era «grande amigo del duque, en cuya casa, acomodada a lo de clérigo rico y curioso, solía el duque venirse desde Ferrara muchas vezes, y desde allí salía a caza, porque gustava mucho, assi de la curiosidad del cura, como de su donayre, que le tenía en quanto dezia y hazia.» (III, 120.)

Por singular coincidencia, reúnen todos los personajes en el mismo albergue; el duque se casa con la señora Cornelia, y todo termina a gusto de los lectores. Olvidábasenos decir, que, reconciliados con el hermano de Cornelia, los dos caballeros españoles parten para su patria, donde contraen matrimonio «con ricas, principales y hermosas mugeres, y siempre tuvieron correspondencia con el duque y la duquesa y con el señor Lorenço Bentibolli, con grandíssimo gusto de todos.» (III, 130.)

El estilo, gran parte de la fraseología, y, sobre todo, la psicología de esta novela, nos parecen -397- (como en el caso de *Las dos doncellas*) de la última década cervantina, cuando el autor dejaba suelta la rienda a su facultad inventiva, sin preocuparse poco ni mucho de la verosimilitud de los acontecimientos.

Cuando el lector llega a las páginas que contienen las novelas dialogadas *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, experimenta una profunda satisfacción. Aquí se pisa otra vez la tierra firme cervantina; aquí se ofrece a nuestros ojos la vida española, tal como la conoció el gran novelista; aquí se respira un ambiente de verdad, sin necesidad de disquisiciones acerca de lo verosímil o inverosímil. Y estando, además, escritas en diálogo, forma literaria

en la que Cervantes no tiene rival, esas dos novelas (que más bien constituyen un solo conjunto), figuran por derecho propio entre lo más duradero que nos ha dejado el autor del *Quixote*.

Hay cierto realismo en *El casamiento engañoso*, que trae a la memoria el espíritu del entremés de *El viejo celoso* y hasta el de *La tía fingida*; y no falta en el primero una nota de cinismo, bastante rara en las páginas, habitualmente apacibles y risueñas, de la obra cervantina. Ni debe pasar inadvertida la conclusión a que lleva el atento estudio de ésta y de las demás producciones del mismo autor: que Cervantes -398- solía experimentar cierto menosprecio por la mujer, como si, por lo general, no fuera ésta merecedora de confianza. Infinitas veces insiste en el tema de que la mujer es de vidrio; y es lo cierto que no se descubre en su labor literaria una mujer que sea un gran carácter, o que forme el núcleo de un argumento en el cual se le atribuyan rasgos de nobleza espiritual y de independencia de criterio. El ideal, Dulcinea, no existe; y mujeres como Luscinda, Marcela (*Quixote*), Preciosa (*Gitanilla*), Constanza (*Ilustre fregona*), Isabela (*Española inglesa*), Leocadia (*Fuerza de la sangre*), Leonor (*Celoso extremeño*) y otras más, sólo se diferencian en escasos rasgos del conjunto de cualidades que tradicionalmente ha de reunir la que ha de ser destinada al casamiento. Son hermosas, humildes, sufridas; pero jamás revelan de un modo eficaz gran fuerza moral o intelectual.

En cambio, cuando Cervantes quiere pintar la mujer que engaña, la hembra astuta y taimada que representa el lado feo del bello sexo, hay en sus retratos innegable energía, brío indiscutible, y, como es consiguiente, mayor colorido y más hondo esfuerzo psicológico. La dulce Constanza de *La ilustre fregona*, que nada hace y que apenas dice nada, es una muñeca junto a la ruin doña Estefanía de *El casamiento engañoso*.

Hay, sin duda, en la obra cervantina, alguno que otro ejemplo de jóvenes, cuyos retratos tienen verdadero encanto; pero suele tratarse de -399- mujeres de humilde condición, como la Dorotea del *Quixote*, o la Cristinica de *La guarda cuidadosa*, y cuando Cervantes alude a las de edad madura, salvo alguna a la que otorga el calificativo de «buena» (y es lo más que se permite), no se

complace, por lo general, en señalar sus atractivos. Excepción sorprendente es la admirable pintura de Teresa Panza, y débese, sin duda, a que se trata de una figura correlativa a la de Sancho. En Shakespeare y en Goethe hay toda una galería de mujeres, mientras que, en Cervantes, las jóvenes que desempeñan un papel de importancia, son casi mudas y carecen de perfiles definidos. En cambio, ¡cuántos detalles no nos da acerca de las Camachas, las Cañizares (*Coloquio de los perros*), las Pipotas (*Rinconete y Cortadillo*), las Marialonsos (*Celoso extremeño*) y las Rodríguez (*Quixote*, II)!

Es el *Coloquio de los perros* uno de los más preciosos documentos que poseemos para conocer, al pormenor, la cultura y las costumbres españolas de la época cervantina. Trátase de un cuadro de inagotable riqueza de tipos: desde los jiferos, como Nicolás el Romo, o los pastores ladrones, hasta los «benditos padres y maestros» de la Compañía de Jesús. Pero parece inferirse de la pintura de la vida humana, trazada por filosófica observación de los perros, que el mundo no es precisamente algo «bueno», sino que se compone de sirvientes taimados, de mozas vagabundas, de pastores que -400- hurtan y perjudican a sus amos, de viejas astutas, chismosas, hipócritas y hechiceras, de alguaciles amancebados, de amas que semejan Celestinas, de gitanos ladrones, de estudiantes pobres, de poetas sin seso y de cómicos malaventurados, gente, en suma, «de muchas malicias, embaimientos y embustes»; y no sin razón habrán de sorprenderse muchos de que en semejante cuadro no figure una sola alma verdaderamente noble y magnánima. Todo les parece vil y despreciable a Cipión y a Berganza, y no cabe desconocer la fina ironía que envuelve el hecho de que sean perros los que de este modo aprecian la vida humana.

Así y todo, es innegable que el *Coloquio de los perros* constituye un magistral cuadro de costumbres, no superado en la literatura española. Si no existiera el *Quixote*, todavía habría en aquella novela una base duradera para cimentar la fama de Cervantes como gran prosista y como insuperable pintor de sus semejantes.

No creemos que, por ahora, pueda afirmarse nada concluyente sobre la cronología de cada una de las *Novelas*. Así como al tratar del tomo de *Comedias* (1614), observamos que hay en él representación de todas las épocas literarias de su autor, así sospechamos que acontece con el volumen de *Novelas ejemplares* (1613). Algo debe de haber en él perteneciente a los primeros -401- tiempos de la labor cervantina (modificado, por supuesto, años después, al darlo a la imprenta), y algo también del último período. Llevan a tal conclusión, además de ciertas fechas inconcusas, la psicología de cada novela, y el examen de la fraseología, del orden de las voces y de la posición del verbo. Esperemos que algún día salga a luz un estudio convincente acerca de estas materias.

De todos modos, si hemos de dividir la obra cervantina en varias épocas, convendría establecer como línea divisoria la fecha más importante de la vida de Cervantes, o sea la de la publicación de la primera parte del *Quixote* en 1605. En tal supuesto, creemos que aquél pudo escribir antes de esta fecha *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* (estas dos últimas novelas, según la redacción de Porras de la Cámara), y quizá *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera*, y después de 1605 las demás, siendo tal vez las postreras *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Nada terminante diremos respecto de la debatida cuestión acerca de quién fue el verdadero autor de *La tía fingida*, pero sí razonaremos nuestra opinión, según la cual puede muy bien proceder de la pluma de Cervantes.

No cabe la menor duda de que el autor de la -402- novela era un cuentista excelente, y en tal concepto, es lógico suponer que escribiera otras. ¿Por qué insistir en que el desconocido ingenio no escribió otras obras por el mismo estilo, sino en virtud del propósito preconcebido de demostrar que tal ingenio no pudo ser Cervantes? De donde resulta que, no pudiendo Cervantes escribirla, ni existiendo ningún novelista conocido a quien sea posible atribuirla,

habremos de convenir, *quod erat demonstrandum*, en que algún burlador, para probar su talento de novelista, redactó *La tía fingida* y no escribió nada más en su vida. A consecuencia de esta argumentación *circular*, nadie ha conseguido sugerir, ni remotamente, el nombre de un autor de aquella época capaz de componer una novela con tal número de rasgos cervantinos, ni explicar cómo aparece unida a otras dos obras auténticas de Cervantes: *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, en el manuscrito de Porras de la Cámara. Su estilo no se parece en nada al de ningún otro escrito contemporáneo, y es imposible suponer que el autor imitase a Cervantes, porque las *Novelas ejemplares* (1613) son de fecha bastante posterior a la época probable de composición de *La tía fingida*, o sea a los cinco primeros años del siglo XVII.

La cuestión de la moralidad de la obra, nada tiene que ver con el problema referente a la personalidad de su autor. En una novela que fue escogida para ser presentada a todo un -403- arzobispo, nada podía haber que escandalizase a los lectores contemporáneos. Se ha exagerado también la supuesta imitación de la *Celestina*, porque, después de la más concienzuda pesquisa, apenas se hallan rasgos comunes entre la Claudia de *La tía* y la madre Celestina. Y a pesar de no haber escrito nunca Cervantes nada tan escabroso, es lo cierto que análogo carácter moral (o inmoral) presentan producciones tan cervantinas como *El casamiento engañoso* y el entremés, nada ejemplar, de *El viejo celoso*. A lo cual se añade que, tomando en consideración el hecho de que Cervantes no publicó jamás esa novela entre las que, con mayor o menor acierto, llamó *ejemplares*, ¿con qué fundamento se puede tachar a *La tía fingida* de falta de ejemplaridad, o censurar el libre realismo de su autor?

La psicología de la novela es enteramente cervantina. El ambiente libre del siglo XVI (y no nos referimos solamente a España, sino a toda la Europa civilizada), característico además en una ciudad llena de estudiantes, la manera de presentar los personajes, el lenguaje mismo de la obra (tan semejante al del autor del *Quixote*, que ha dejado perplejos a los críticos), todo ello quita valor a la argumentación de los que se niegan a ver nada cervantino en esta novela. Cuando poseamos unas *Concordancias* -404- de las obras

auténticas de Cervantes, se observará más fácilmente lo poco que el estilo de *La tía* difiere del de aquéllas.

Finalmente, tanto el principio, como el término de la novela, son harto típicos de Cervantes. No se ha reparado bastante en su prurito de presentar *por parejas* a los protagonistas (rasgo al cual hemos aludido anteriormente). Dejando a un lado a don Quijote y a Sancho, así como otras obras cuyos títulos evidencian el fenómeno (v. gr.: *Persiles y Sigismunda*, *Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*, *El coloquio de los perros* Cipión y Berganza, etc.), recordemos el comienzo de algunas novelas, y así veremos que en *El licenciado Vidriera*, por ejemplo, se lee: «Paseándose *dos* caballeros estudiantes por las riberas del Tormes...»; y en *La ilustre fregona*: «En Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años que en ella vivían *dos* caballeros principales...»; y en *La señora Cornelia*: «Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales...»; y hasta en *El casamiento engañoso*, que comienza con el encuentro de *dos* personajes. Este sistema, típico en Cervantes, se echa de ver asimismo en *La tía fingida*, que principia: «Paseando por cierta calle de Salamanca *dos* estudiantes», con la similitud característica de los adjetivos «manchegos y mancebos». Hasta en el interior de las obras cervantinas sigue observándose el criterio aludido: *dos* alcaldes figuran en el lance quijotesco del rebuzno; -405- *dos* alcaldes y *dos* *estudiantes*, en el episodio de los falsos cautivos de *Persiles y Sigismunda* (III, 10), entre otros muchos ejemplos que pudiéramos citar.

El final pertenece igualmente a la psicología cervantina. No falta la consabida moraleja, en la cual se vitupera el vicio, se premia a los buenos, y se alaba la hermosura, la virtud y la discreción. Al remate de *El amante liberal*, se loa también la discreción y la hermosura de la heroína, como se aplauden la virtud y la hermosura en *La española inglesa*, y así en otros lugares cervantinos. Y, por otra parte, la estructura de *La tía* no desdice en nada de la fórmula estética del autor de las *Novelas ejemplares*.

Hemos reproducido el texto de las *Novelas ejemplares* con arreglo a la primera edición de Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, anotando las variantes de la que figura como edición madrileña, Juan de la Cuesta, 1614, y que según verosímil conjetura de Salvá, es impresión fraudulenta de Lisboa, por Antonio Álvarez . En cuanto al *Rinconete y Cortadillo* y al *Celoso -406- extremeño*, hemos transcrito además la edición que D. Isidoro Bosarte publicó en Madrid, el año 1788, en su *Gabinete de lectura española* (números IV y V), del manuscrito de la Biblioteca de San Isidro de Madrid, procedente de Sevilla. Este manuscrito, hoy perdido, era una miscelánea compilada por el canónigo de la catedral de Sevilla D. Francisco Porrás de la Cámara, para servir al arzobispo don Fernando Niño de Guevara, que le había encargado le enviase algunos papeles de gusto, para pasar las siestas del verano en Umbrete. Formaba también parte de esta compilación *La tía fingida*, reproducida por D. Agustín García de Arrieta en 1814, al final de *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*, según copia de Bosarte, y después por C. F. Franceson y F. A. Wolf, en Berlín, el año 1818, según copia de D. Pedro Estala, *confrontada con el original* por D. Martín Fernández de Navarrete.

Para la edición de *La tía*, nos hemos servido de las dos precedentes, y asimismo del manuscrito A2-141-4 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, cuyo texto difiere bastante del de Porrás. Pertenece al siglo XVII, y dio noticia de él en 1835, don Bartolomé José Gallardo, en el primer número de *El Crítico* .

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

