

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

DIRECTOR : AMADO ALONSO

ANEJO I

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA

JOAQUÍN CASALDUERO

SENTIDO Y FORMA
DE LAS
**NOVELAS
EJEMPLARES**



IMPRESA Y CASA EDITORA CONI. CALLE PERÚ 684, BUENOS AIRES (REPÚBLICA ARGENTINA)

BUENOS AIRES

1943

Viva virtud heroica

CERVANTES.

Poet *I will say of it*
It tutors nature; artificial strife
Lives in these touches, livelier than life.

SHAKESPEARE.

È del poeta il fin la meraviglia

MARINO.



Al publicar en 1613 las *Novelas ejemplares*, Cervantes entregaba al mundo otra de sus obras maestras. Equiparable al *Quijote* de 1605 y digna antecesora del *Quijote* de 1615 y del *Persiles*, la colección de novelas cortas no ha tenido con la crítica la fortuna de ambos *Quijotes*, aunque no ha corrido la mala suerte del *Persiles*, obra de extraordinaria belleza, cuyo valor se pone en duda constantemente, o se regatea con toda clase de innecesarias reservas.

Es verdad que los radios de acción de ambos grupos de novelas son distintos. El *Quijote* de 1605 traspasa los límites temporales de la época en que fué escrito, mientras las *Novelas ejemplares*, el *Quijote* de 1615 y el *Persiles* quedan perfectamente encuadrados en el siglo xvii. El *Quijote* viene a nosotros, y para hallar en él su contenido secentista hemos de hacer un esfuerzo, hasta tal punto va a dar más allá de la frontera histórica. Las *Novelas ejemplares*, el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*, por el contrario, nos atraen hacia el momento en que fueron escritos. La diferencia entre unas obras y otras no depende de la forma, que es la que les conviene, y por eso estrictamente la de su época — época que Cervantes, entre los más eminentes, expresaba y por lo tanto creaba —, sino del tema que la inspiración encuentra para apoyo de la forma. Al *Quijote* de 1605 llegó Cervantes hundiendo la humanidad de su época en su propio corazón, mientras que para las tres obras restantes Cervantes sale de sí mismo y se hunde en su época. La crítica desde sus comienzos ha notado la diferencia entre los dos *Quijotes*, y si no se ha decidido a colocar la novela de 1615 al lado de la colección ejemplar y del *Persiles* es por la función mágica que siempre ejercen el argumento y los nombres.

Los contemporáneos de Cervantes, al mismo tiempo que otorgaban al *Quijote* la distinción que merecía : la popularidad, conce-

dian a las *Novelas ejemplares* — cuanto más calificado tanto más valioso — el elogio máximo. Los contemporáneos de Cervantes, al enfrentarse con el autor de esa colección de novelas, sintieron la perturbadora emoción de hallarse ante un Inmortal. Georges de Scudéry, al dedicar a la reina *El amante liberal* (1638), declara: « si ceux de sa Nation disent *Es de Lope*, quand ils veulent donner la plus haute louange à quelque ouvrage de Poésie, je pense que pour la Prose ils peuvent dire *Es de Cervantes*, avec autant de raison ».

Fecha de composición de las novelas

La colección está formada por once novelas, la última de las cuales se divide en dos, dando así el total de doce que en la dedicatoria anuncia el autor. Con la excepción de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, nos es desconocida la fecha de la composición de las novelas. *Rinconete* y *El celoso* fueron escritas antes de 1606; la primera quizá estuviera escrita ya para 1604, por lo menos se cita su título en el *Quijote* de 1605. Los esfuerzos de los eruditos que han tratado de establecer la cronología de las novelas han sido, por desgracia, hasta ahora inútiles. Se debieron de escribir durante un largo período de tiempo, y, a juzgar por *Rinconete* y *El celoso*, debieron estar sometidas a un incesante proceso de elaboración, no sólo por lo que se refiere al estilo, composición y equilibrio de la obra, sino incluso a toda su dirección. Este último caso es el de *El celoso*, cuyo desenlace es totalmente distinto, en la edición publicada por Cervantes en 1613, del que aparece en el manuscrito de Porras de la Cámara de 1606.

Hay quien cree que *Las dos doncellas* debió ser una de las primeras novelas escritas por Cervantes. Es posible que sea así, pero por alguno de los relatos, por alguno de los procedimientos y por el ambiente de alguna situación, yo creo necesario señalar su semejanza con el *Quijote* de 1615, sin que esto quiera indicar que tuvieran que escribirse ambas obras forzosamente al mismo tiempo. *La gitaniella* parece escrita, como ha sido observado, para encabezar la colección; de ahí, empero, no se debe deducir que sea la última en fecha. El *Coloquio*, la última novela, pudo ser una de las últimas en escribirse, pero es arriesgado hacer ninguna afirmación.

Resolver el problema de la época en que fueron escritas las novelas sería sumamente útil para poder darse cuenta del desarrollo del arte de Cervantes. Para el estudio de las *Novelas ejemplares*, sin embargo, no creo que tenga especial importancia, y además, como acabo de advertir, lo más posible es que, tal como las leemos, hoy representen al Cervantes de la segunda década del siglo XVII.

El orden de las *Novelas ejemplares*. El amor, el matrimonio y la vida

El orden de las novelas en la colección sí que debe preocuparnos, pues es claro que tenemos que suponerlo dispuesto por el autor. En todo caso no hay necesidad de suponer otro, y de ahí que sorprenda el que no sólo no se haya tenido en cuenta, sino que se hayan sentido obligados algunos críticos a sustituirlo por otro propio.

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.

El amor es el punto de arranque de la novela, y entonces ésta no es otra cosa que el constante anhelo de un alma para hacerse merecedora de la unión: *La gitaniella*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*. En *La gitaniella* la voluntad de una mujer decide las condiciones para el matrimonio, las cuales dan lugar al movimiento más importante de la novela. Siendo desechado por la amada en *El amante*, siendo amado por ella en *La española*, el destino acumula obstáculos para el matrimonio, que la voluntad de los amantes vence. El hombre viola a una doncella que no conoce y el destino le lleva a reconocerla como mujer en *La fuerza de la sangre*. *La ilustre fregona* nos cuenta cómo, enamorado de una desconocida por su fama de bella y virtuosa, un joven llega a casarse con una muchacha.

De este grupo de cinco novelas pasamos a otro de dos en que ya no se trata del amor, sino de la necesidad del matrimonio. Una vez sin hijo, otra con hijo; una vez por causa del hombre, otra por peripecias fortuitas, dos mujeres tienen que buscar al hombre que aman y del cual se ven separadas. En lugar de ser el hombre el que

corre tras la mujer, como en las cinco anteriores, es la mujer la que tiene que buscar al hombre, voluntaria o involuntariamente separado de ella. Con *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, de la misma manera que el personaje activo es la mujer y no el hombre, el tema se desplaza del amor al matrimonio. Con la misma exactitud que se ha agrupado *La fuerza de la sangre* con las novelas del amor, se la podría unir a las del matrimonio. En esta novela, amor — impulso fatal que lleva al hombre a la mujer — y matrimonio — impulso fatal que lleva a la mujer al hombre — se mantienen en un delicado y complicado equilibrio.

En el último grupo, formado por las cuatro restantes novelas: *Rinconete*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*, amor y matrimonio son anteriores a la narración, y, o quedan relegados a un mero episodio, aunque de gran importancia en el movimiento de la obra (*Rinconete*), o son el punto de partida de una experiencia extra-amorosa o extra-matrimonial — *El licenciado*, *El celoso*, *El casamiento*. En esta última novela Cervantes subraya tan marcadamente la desviación del tema, que no se contenta con señalarla como introducción al *Coloquio*, sino que la cuenta como obra independiente.

Dos acentos rítmicos

Con estos tres grupos de novelas forma Cervantes su colección ejemplar, en la cual se han distinguido siempre dos acentos diferentes. Los lectores del siglo xvii se sintieron atraídos especialmente por las narraciones que después se llamaron de imaginación como *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*; en cambio; del siglo xix, a partir de su segunda mitad, hasta hoy, comentaristas y antologistas han mostrado su preferencia por las novelas llamadas realistas, como *Rinconete*, *El celoso* y *El casamiento engañoso*, con una diferencia entre las dos épocas, digna de ser señalada: el siglo xvii no rechazaba ninguna novela; el xix, por el contrario, al preferir seleccionaba, y aun en estudios más o menos recientes se ha creído necesario disculpar a Cervantes por haber escrito obras como *El amante liberal*, y, del grupo de de ésta, si se salva *La gitanilla* o *La ilustre fregona* es por los arrieros o gitanos que aparecen en ellas.

No puedo por menos de llamar la atención sobre uno de los hechos que me parecen más paradójicos de la cultura. Que los extranjeros formados en una época historicista y positivista vayan a cualquier país en busca de lo pintoresco y particular, encontrándolo, como es natural, en lo menos elaborado que un país puede ofrecer, o en lo más estereotipado, es un hecho comprensible y que indica hasta qué punto el hombre puede deformarse; pero que los nacionales, en este caso los españoles, y para colmo de contradicción los tradicionalistas, hayan rechazado toda manifestación noble y aristocráticamente española del pasado, para no reconocerse en otra pintura que la que presenta los aspectos más groseros de la vida, es difícil de comprender. La dificultad aumenta si se piensa que, no contentos con gustar de ese llamado realismo, se han negado a aceptar y a ver lo que, es claro, para nosotros es la verdadera y única España: la de los hechos heroicos y nobles. La España de mendigos, ventas y pícaros, que existió y existe, ni tuvo ni tiene nada peculiar ni interesante. La bajeza y grosería, las primeras materias, la realidad de España, son iguales o por lo menos muy semejantes a las de las otras naciones. Ni Irlanda tiene que vanagloriarse de ser como Joyce la pinta, ni Francia de verse en Zola, ni España de tener lazarillos y buscones. De lo que deben enorgullecerse es de haber tenido hombres geniales que hayan podido crear, con lo que la naturaleza social les ofrecía, obras de arte.

Lo típicamente francés no es la sociedad que Zola pinta, y que para vergüenza y humillación del hombre se encuentra lo mismo en París que en Londres, en Barcelona que en Berlín o Madrid. Lo que caracteriza en parte a Francia es la corriente de sus moralistas, que puede llegar a producir, que, vista históricamente, tenía que producir, la obra artística de Zola, arrancando toda ella de un noblemente indignado *J'accuse*.

Lo que caracteriza la España del siglo xvii no es la existencia de un mundo de pícaros — pícaros que no aludían a una realidad social sino metafísica, y sólo en tanto que la realidad social tiene un fundamento metafísico eran un signo social —; lo que caracteriza a la España del siglo xvii es el valor quijotesco que tienen los mejores hombres de esa época, los cuales van directamente en busca del mal, no paran hasta descubrirlo y explorarlo en toda la extensión de su dilatado dominio, y audazmente lo exponen a la mirada tem-

blorosa de los hombres. Partiendo de un individuo, de un hecho particular, el naturalista del siglo XIX lanza su acusación, apelando concretamente a la conciencia social; el hombre barroco exclama:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca o ya la frente,
silencio avises o amenazas miedo.

Y en seguida enlaza la verdad a Dios y a la eternidad. En el hombre barroco no se trata tanto de una acusación social como de una acusación que, trascendiendo lo social, apunta al hombre. Y lo importante en ella es la voluntad de valor; de aquí que no se afirme, sino que se niegue, para resaltar más el forcejeo del hombre contra las fuerzas que quieren ahorrarlo. El hombre se revuelve no contra la sociedad, sino contra seres impalpables, a quienes su imaginación da realidad; fantasmas que con el dedo de una mano misteriosa hacen surgir el silencio o las densas sombras del miedo para ahogar los anhelos de justicia.

El heroísmo de Quevedo está tan cerca del enemigo que lo agranda y deforma; en cambio Cervantes, en el extremo opuesto, está tan cerca de la fuente del heroísmo, que su concepto de la vida es luminosamente claro, y antes de que la realidad se presente a sus ojos amargamente contorsionada, doblegándole al pesimismo, interpone entre él y la realidad un velo de cristalina ironía, que al mismo tiempo que afirma la existencia del mundo ideal, y sobre todo su necesidad, impide que la realidad tenga más pesantez de la debida.

Vocación y destino

Los héroes cervantinos se encuentran en la misma línea que los cornelianos, pero los últimos nos hacen presenciar constantemente su esfuerzo, y los primeros no. Los héroes cervantinos luchan, y la lucha se desarrolla a veces (*El amante liberal*) en una zona física. Es esta misma lucha la que nos priva de sentir la calidad heroica del esfuerzo, porque el héroe moderno es el hombre que se debate consigo mismo, su lucha es una lucha moral. Cervantes no puede subrayar el esfuerzo, porque él no tiene que decidirse, la decisión está ya hecha: el hombre ha sido creado para salvarse. De aquí que tanto el grupo de las cinco novelas amorosas como el

de las dos del matrimonio comiencen cuando ya no hay nada que decidir. Dice Andrés en *La gitanilla*: « Yo vengo de manera rendido a la discreción y belleza de Preciosa, que, después de haberme hecho mucha fuerza para excusar llegar a este punto, al cabo he quedado más rendido y más imposibilitado de excusarlo ». La novela empieza únicamente cuando se ha hecho el esfuerzo para decidirse, pero esto no basta, el personaje todavía añade: « Cuando el cielo me dispuso para quererte... ». No solamente vemos al personaje cuando ya ha tomado una decisión (por qué clase de luchas ha tenido que pasar lo ignoramos, pero si nos servimos de *La ilustre fregona* tendremos que concluir que la decisión se le ofrece de repente; en *La fuerza de la sangre* vemos igualmente la avalancha del destino; según *La española inglesa*, más que de una decisión, se trataría de una suave persuasión), sino cuando se reconoce sometido a una voluntad regente, y todo su esfuerzo consistirá, jesuíticamente religioso, en aceptar todas las sumisiones.

La novela consiste, precisamente, en mostrarnos la realización de una trayectoria. Se encuentran, ciertamente, obstáculos, pero éstos lo único que pueden hacer es interrumpir la marcha, nunca que se pierda el camino; y el heroísmo consiste en vencerlos. El curso de la vida no solamente está decidido por Cervantes, sino que está decidido para él; por eso es Cervantes quien lo decide para sus personajes. Comprender este punto es sumamente importante, ya que si Cervantes se arroga facultades divinas — la de crear un destino —, en cambio su época no le permite dejar a sus personajes en libertad. Se siente obligado a protegerlos. Puede imaginar un destino trágico y ver cómo el ser a quien lanza por esos carriles corre a despeñarse, pero lo que no acepta es que el mismo personaje haga su destino. Sus novelas no son la realización de una vocación, sino un acontecer. Los héroes de Cervantes en realidad no tienen voluntad de ser, son; no obedecen a una voz interior que los seduce y atormenta, se sienten constreñidos por una fuerza que los dirige.

Cervantes no duda. El hombre ha sido creado para salvarse, y además Dios está pronto a conceder siempre su gracia. De aquí que la lucha de los héroes cervantinos con los obstáculos que se les presentan se establezca siempre en condiciones excesivamente desiguales. Hay luchas, se tienen que vencer obstáculos, pero el lector

sabe quién va a ganar, quién tiene que ganar, o quién tiene que perder, o perderse.

En el Gótico, Cervantes hubiera pintado ángeles y hombres y demonios sobre un fondo rosado y de oro, o una dura realidad; en el Barroco sus personajes tienen siempre a su lado quien los guíe y proteja. En las novelas amorosas es la amada (en *La fuerza de la sangre*, el crucifijo); en las novelas del matrimonio no sólo Teodosia — *Las dos doncellas* —, al emprender la busca de su amante, encuentra a su hermano, sino que éste enamora — protege — a la otra doncella. La señora Cornelia no encuentra un protector, sino dos. Lo que aleja a Cervantes del mundo gótico es que no se imagina ángeles, sino seres ideales, los cuales hacen que el hombre mire a la tierra, y que a éstos les da volumen en un mundo respirable de apariencias. La bacía puede transformarse en yelmo, pero la imaginación del realista puede transformar a un caballero en un barbero. Hay dos Cornelias, una para los pajes, otra para los nobles.

Cervantes no se niega a aceptar el mundo de la naturaleza — *Rinconete* —; pero la naturaleza es algo tan elemental, que el superarla no es obra de héroes. El heroísmo no consiste en vencer las tentaciones del demonio, sino en hacerse merecedor de la gracia — *Rinconete* y *Cortadillo* son unos jovencitos que se desenvuelven con toda libertad entre seres de apariencia tan feroz como Monipodio y los suyos. Ni el mundo de Monipodio — que existe — debe ser tomado demasiado en serio; ni el del celoso extremeño, cuyos celos extremados — el celoso es el único antihéroe de las *Novelas ejemplares* — conducen derechamente a un desenlace trágico, pero su absurdo discurrir no permite que nos sorprenda su final, aunque su último dolor pone de manifiesto la enormidad de su pecado. La naturaleza es tan baja y el hombre que confía en sus propias fuerzas es tan absurdo, que Cervantes lo único que hace, con más humor que tristeza, es dar cuenta de que existen. Por eso al dar con el tema tan modernamente trágico del « curioso impertinente », Cervantes pone al debatirse del héroe y a su fáustica ambición la sordina del absurdo. Cervantes, como la España de su época, descubre al hombre moderno de las ambiciones imposibles, pero el dolor de esa ambición, su trágica grandeza, están vistos desde la fuerza inmutable de una fe, de una creencia. Ocu-

re todavía lo mismo en el resto de Europa; véase la manera de tratar este tema en Francia. No ha llegado la hora de sentirse atraídos por la rebeldía; la grandeza del pecado aparece ridícula o pueril cuando se la contempla a la luz de la gracia. Si se la ve de manera imponente, es que se quiere hacer resaltar el pecado sobre un fondo de ultra-tumba.

Cervantes no trata de levantar un acta notarial en donde conste la existencia de la estulticia humana; lo que quiere es disolver su idealismo para que no se evapore.

Todavía en *El licenciado Vidriera* se niega Cervantes a entregarse a la realidad: el Licenciado deja las letras por las armas, y, con una verdadera experiencia, vuelve a empezar a vivir. *El casamiento engañoso* es un engaño mutuo, en sí no tiene importancia especial, y además ahí están los versos de Petrarca como final, para que con su belleza deshagan toda la oscuridad de la vida. Pero el Alférez engañado va a parar a un Hospital; allí ya no nos encontramos con una realidad pueril o un viejo absurdo o un licenciado envenenado, sino con el coloquio de los perros Cipión y Berganza, coloquio que en su fluir arrastra toda la sociedad. Rápido, punzante, sin temor ninguno a las negruras de la vida, enérgico, sin resentimiento, pero sin blandura, Cervantes agolpa al final de su colección, en magnífico contraste con su comienzo, a todos los hombres que viven sin ideal. Las sombras de la sociedad, densas, espesas, con rompientes en que por un momento brilla la inteligencia y la virtud, los hombres envueltos en las llamas de sus deseos y pasiones, materia rebelde en que la santidad de los jesuitas trabaja, están dando su volumen a la idea pura, inspiradora del alma heroica, a la belleza y la virtud — poesía y mujer de la Contrarreforma — de Preciosa, la joya caída en poder de los gitanos, de los hombres, el vivo ejemplo de virtud y belleza que corre a través de las *Novelas ejemplares*: las novelas de la « viva virtud heroica » de la Contrarreforma.

La función de cada una de las novelas dentro de la orgánica unidad polar de la colección. *Reprise* y tema literario

Esta polaridad entre *La gitanilla* y el *Coloquio* nos conduce a considerar las *Novelas ejemplares* como un todo. Sólo si nos damos

cuenta de que la colección es un organismo, en el cual cada novela tiene su función, podremos penetrar en la esencia de cada una en particular. A la luminosa claridad de la primera novela se opone el claroscuro de la torratera de la última, el *Coloquio*, en la cual se recogen los dos temas que corren por toda la colección: ideal del hombre de la Contrarreforma (*La gitanilla*); sentido demoníaco de la vida (*Rinconete*). La aparición de los dos temas en el *Coloquio* recuerda lo que ha sido llamado *reprise* en el *Quijote* de 1605. Pero en el *Coloquio*, en lugar de aludir a la diversidad formal e incluso temática de los dos motivos principales, como sucedía en el *Quijote* con la *reprise* del tema amoroso, primero, y, luego, con la del tema caballeresco, lo que se hace es aludir a la fuente de donde los dos temas brotan, transformándolos por dos razones: para que entren dentro de la tonalidad y ritmo del *Coloquio*; para enriquecer la alusión con toda clase de armónicos y que alcance así nueva brillantez. Al contar la anécdota del conde que se hizo gitano, se hace descender a los gitanos del plano ideal en que se movían en *La gitanilla* y se les inserta en la realidad. Esta realidad social es la que conviene al *Coloquio*, pero al mismo tiempo, el contraste con *La gitanilla* da un poder extraordinariamente vital al mundo ideal de Preciosa. También aparece Monipodio, quien en el *Coloquio* ha perdido todo el aire mítico que tenía en *Rinconete*, recobrando el aspecto de un facineroso. Como conservamos las dos redacciones de *Rinconete* (1606, 1613) podemos ver las modificaciones que Cervantes introduce en una obra con vistas a la armonía del todo. En 1606, contaba Cervantes la vida de una moza del partido; esta escena queda reducida a unas líneas en 1613, y, en cambio, se cuenta en el *Coloquio*. La alusión social era innecesaria en *Rinconete*; en cambio tenía su puesto en el *Coloquio*: por eso se suprime en 1613 la descripción del medio social de Loaisa, que se hacía en *El celoso* de 1606. Leída la novela por separado, el elemento social es un sostén sobre el cual cae el peso del tema principal; dentro de la colección ese apoyo es innecesario, y por lo tanto molesto, ya que su función se ha trasladado a otras novelas, y el tema principal consigue su equilibrio gracias al juego de otras fuerzas, una de ellas la de *La ilustrada fregona*.

Además de la reaparición de los dos temas principales de las

Novelas ejemplares, encontramos también en el *Coloquio* la discusión teórica literaria. El tema literario corre a través de diversas novelas, pero se le presenta con la fuerza de un postulado ya al comienzo de *La gitanilla*, en la figura del poeta, el cual define el ideal de la poesía en la Contrarreforma. En el *Coloquio* la alusión al problema literario es constante. En esa alusión hemos de distinguir la referencia al tema del ideal y de la idealización cuando se discute el género pastoril, de la referencia a los problemas propios a la obra de Cervantes, sobre todo a la forma del mismo *Coloquio* y del *Quijote* de 1615.

Cervantes, por asociación habitual, en cuanto habla de los pastores en la realidad — que no son reales pastores, como él indica claramente, puesto que se trata de los hombres que tienen una función de gobierno, metáfora antigua y corriente — siente aparecer a los pastores del mundo idealizado, esas figuras soñadas en las cuales no puede pensar sin nostalgia. Cervantes no rechaza el mundo pastoril por idealizado, sino por inadecuado a su época; no lo rechaza en nombre de una realidad material, sino de una realidad espiritual. Como en el *Quijote* se oponía al heroísmo del Caballero andante el heroísmo del Capitán cautivo, en las novelas se está oponiendo a la idealización renacentista de la realidad el ideal barroco que infunde sentido a la realidad, la cual sin él es únicamente plebeyez, pecado y dolor. El idealismo renacentista consiste en perfeccionar la realidad; de aquí que ésta se pueda someter a un proceso de idealización. El barroco, por el contrario, lo que se propone es sublimar la realidad, elevarla hasta un plano de sustancias y esencias; no va en busca de seres idealizados, sino de ideales, ejemplos vivos de virtud. Los personajes idealizados renacentistas vivían, despojados de su idealización, en la sociedad; por eso las novelas pastoriles pueden ser novelas de clave. Los héroes barrocos de las *Novelas ejemplares* no viven en la sociedad, sino en el corazón de los hombres, inspirándolos, sirviéndoles de guía, incitándoles al bien, exigiéndoles los esfuerzos máximos. Así Andrés va tras Preciosa, Ricardo tras Leonisa, Ricaredo tras Isabel, Avendaño tras Costanza. En la idealización renacentista no hay una antítesis que vencer; el ideal barroco tiene forzosamente que verse azotado por dos corrientes de signo contrario, está arraigado en la polaridad materia-espíritu.

Esta diferencia entre idealización e ideal, que impulsa al hombre en dos direcciones distintas, se hace patente si comparamos entre sí un paisaje de cada época. Garcilaso, *Égloga III*:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura,
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura,
y así la teje arriba y encadena,
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido
alegrando la vista y el oído.

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba;
peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua, do moraba,
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombra lleno.

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor de aquel florido suelo.
Las aves en el fresco apartamiento
vió descansar del trabajoso vuelo.
Secaba entonces el terreno aliento
el sol subido en la mitad del cielo.
En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.

Habiendo contemplado una gran pieza
atentamente aquel lugar sombrío,
somorgujó de nuevo su cabeza,
y al fondo se dejó calar del río.
A sus hermanas a contar empieza
del verde sitio el agradable frío,
y que vayan les ruega y amonesta
allí con su labor a estar la siesta.

Después de contemplar este país con una ninfa, país claro, que está dando las notas de amenidad y mansedumbre, de descanso, de plenitud meridiana, linealmente dividida de la espesura agradable y fría; lugar idealizado para damas idealizadas en ninfas; naturaleza

en que todos los elementos que la componen tienen la misma calidad (prado-ameno, Tajo-cristalino, sauces-verdes, olor-suave, suelo-florido), porque la razón los reúne bajo un común denominador; después de contemplar este paisaje, véase cómo imagina Don Quijote sus aventuras: « [El caballero] se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Eliseos no tienen que ver en ninguna cosa. Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva: ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos, que por los intrincados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan. Acullá ve una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá ve otra a lo brutesco ordenada, adonde las menudas conchas de las almejas, con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenado, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor; de manera que el arte imitando a la naturaleza parece que allí la vence ». Don Quijote nos dice cómo se llega a este paisaje: arrojándose en medio de un lago hirviente; y en seguida advierte que no tiene par ni aun en los mismos Eliseos, porque la hirviente imaginación barroca necesita un cielo *más transparente* que el cielo y un sol que luzca con claridad *más nueva*. La imaginación barroca necesita vencer a la naturaleza, que es lo que hace Góngora; por eso cuando Santa Teresa ve una paloma, lo primero que declara es que era « bien diferente de las de acá, porque no tenía ésta plumas, sino las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor ».

En busca de esas calidades, que muestran esencias puras, el artista barroco se acerca íntimamente a la naturaleza para encontrar el contraste, y así puede captar lo diáfano del aire, la delgadez de las sombras, la calma del verano, el movimiento del mar, el despegarse de la brisa al anochecer, como vemos en Cervantes, en Lope, en Calderón, en la poesía de fines del xvi y primera mitad del xvii.

Agrupación de doce maravillas

La gitanilla es la obertura, que expone al mismo tiempo el alto ideal de vida y el alto ideal poético que han de regir el mundo de la Contrarreforma, y, juntamente a estos dos ideales, el concepto que Cervantes tiene de la novela como un acontecer maravilloso, como un cielo más trasparente que el cielo que ven nuestros ojos, como un sol con luz más nueva, como un hecho, en fin, digno de ser contado para admiración y espanto de los hombres. Las doce novelas son doce maravillas, una continua maravilla, que nos lleva desde esa niña, cuya belleza la inclemencia de los elementos no aminora y cuya virtud no sufre entre gente de vivir libre, hasta unos perros que dialogan, pasando por *El amante liberal*: hazañas y virtud; *Rinconete*: asombroso espectáculo del mal; *La española inglesa*: unión de dos almas, que cada paso que dan las separa para aproximarlas más verdaderamente; *El licenciado Vidriera*: raro cambio y perturbación de un estudiante; *La fuerza de la sangre*: desmán cometido a una muchacha y el prodigio de su reparación; *El celoso extremeño*: extraordinario caso de celos; *La ilustre fregona*: contradicción singular pero verdadera; *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*: manera peregrina y peligrosa de recobrar dos damas a sus amantes y de que una tercera encuentre también marido; *El casamiento engañoso*: increíbles y cotidianos sucesos. Cervantes advierte al lector de las *Novelas ejemplares* que se disponga a penetrar en un mundo maravilloso; el lector desde las primeras líneas de *La gitanilla* se da cuenta de que va a presenciar un prodigio, pero, además, los mismos personajes se exaltan ante la realidad que están viviendo, ya sean dos nobles caballeros como en *La señora Cornelia* o dos perros como en el *Coloquio*.

La manera polar de sentir y concebir el mundo Cervantes es la que le impone el orden de sus novelas. Las doce narraciones se disponen en tres grupos de a cuatro, oponiendo las cuatro primeras a las cuatro últimas, y reuniendo las cuatro centrales en dos parejas, cuyos dos elementos se oponen entre sí. La primera (*La gitanilla*) se opone a la duodécima (el *Coloquio*), la segunda (*El amante liberal*) a la undécima (*El casamiento engañoso*), la tercera (*Rinconete*) a la décima (*La señora Cornelia*), la cuarta (*La española inglesa*) a la novena (*Las dos doncellas*), la quinta (*El licen-*

ciado Vidriera) a la sexta (*La fuerza de la sangre*), la séptima (*El celoso extremeño*) a la octava (*La ilustre fregona*).

Quizá se considerará esta visión orgánica de la colección de novelas únicamente como ingeniosa, y puede que sólo lo sea y además que sea un error; esto no impide que sea obligatorio el considerarla como un conjunto, pues Cervantes en su Prólogo dice: «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». Mi teoría podrá ser errónea, pero la manera de estudiar la obra es la única lícita.

Cuadro de las novelas

Mundo ideal:

1. *La gitanilla*
2. *El amante liberal*
3. *Rinconete y Cortadillo*
4. *La española inglesa*

Pecado original:

5. *El licenciado Vidriera*
6. *La fuerza de la sangre*

Virtud y libertad:

7. *El celoso extremeño*
8. *La ilustre fregona*

Mundo social:

9. *Las dos doncellas*
10. *La señora Cornelia*
11. *El casamiento engañoso*
12. *Coloquio de los perros*

El idealismo de *La gitanilla* y el mundo social del *Coloquio* se oponen y sostienen mutuamente, se sostienen oponiéndose. 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 claus-

tro de *El celoso extremeño* muestra su trágica inanidad unido a la libertad de *La ilustre fregona*.

Estas masas de luz y sombra están cuidadosamente dispuestas de manera que no quede la colección repartida en dos zonas estáticas de tajante disparidad. Toda ella está unida por una constante vibración. De la idealidad y luz cegadora de *La gitanilla* y *El amante liberal* caemos en *Rinconete*; este terrible desequilibrio aumenta en lugar de disminuir al volvernos a elevar en *La española inglesa*, para vernos luego cogidos en el remolino de *El licenciado Vidriera* y *La fuerza de la sangre*, y de aquí pasar al punto desoladoramente estático de *El celoso extremeño*. El punto muerto del antihéroe se alcanza en la novela séptima. De ese centro abismal se nos eleva rápidamente al ideal de *La ilustre fregona*, elevación que continúa, más bien que disminuía en intensidad, con el timbre cambiado, en *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. De las joyas legítimas 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*, que nos arrastraría sabe Dios dónde, si el poeta no estuviera allí dirigiendo el ritmo y el movimiento, y deteniéndolo con un gesto de olímpico dominio, señor constante de su creación. Ese bullir dionisiaco produce aquí un abultamiento, allí una curva que se escapa, borbotonea en un cauce estrecho, se embotella y remansa, estalla, por fin, creando todavía su dinamismo mil formas diferentes en la libertad de un aire limpio y puro. No se sabe si esa fuerza es la que ha dado forma al recipiente o si es el recipiente el que ha creado esa fuerza, forma y contenido inseparables.

No confusión, pero misterio

Si no descubrimos las líneas generales de la composición nos sentimos perdidos; nuestra atención podrá fijarse aquí y allí un momento, sentirnos atraídos por esto o aquello, pero lo único que conseguiremos es vernos deslumbrados y ciegos. Muchos para no cegar cierran los ojos; otros hay que podan la composición para poder mirar descansadamente. No, lo que hay que hacer es abrir los ojos para mirar cuidadosamente, inteligentemente y con sensibilidad, y además acercarnos a la obra sin ideas preconcebidas. Si

miramos así, la obra misma entrega su secreto, pero, es claro, entonces hay que poner un gran empeño en no solidificar en un esquema, y apagarlo, lo que se ofrece a nosotros flúido, vibrante y luminoso. Hemos de fijar el misterio de la obra de arte, pero hemos de hacerlo, no para que la obra de arte deje de ser misteriosa, sino para que deje de parecer confusa.

La polaridad entre las cuatro primeras novelas — el mundo ideal: afirmativo, negativo — y las cuatro últimas — el mundo social: noble, innoble —, que da lugar a tantos cambiantes juegos de luz y sombra, sostiene apretadamente los dos grupos centrales, dejando así Cervantes repartida su obra según ese obsesionante ritmo cuaternario, que ordena también el *Quijote* de 1605.

La polaridad de cada una de las narraciones

El mismo principio de polaridad, que ha impuesto la agrupación de las *Novelas ejemplares* en el orden que acabamos de estudiar, es el que inspira la acción de cada una de las narraciones. En todas ellas nos encontramos con una espiritual contradicción, la cual, a causa del diferente dinamismo de los elementos opuestos, se plantea y resuelve de modo distinto, dependiendo de la dirección de la fuerza resultante la función de la polaridad en la obra, y por lo tanto el lugar que se le da y el carácter con que se le presenta.

La oposición gitana-noble de *La gitanilla*, y cautivo-libre de *El amante*, nos hace recorrer una dirección única, llevándonos de un punto a otro. En la primera lo que se destaca es la belleza del ideal — ese ideal celeste caído en la tierra y del cual el hombre se enamora hasta llegar a descubrir su origen. La polaridad casi no se marca, no porque no esté señalado fuertemente el contraste y las etapas que sigue el hombre, sino porque en lo que se insiste es en la presencia de ese ideal y su fuerza de atracción. En *El amante liberal* se ha cambiado el acento, no es el ideal el que está en primer plano; lo que vemos son los sufrimientos del hombre y el camino que éste recorre en su liberación moral. El cambio de acento es importantísimo, puesto que de él depende todo el sentido de la obra, pero la estructura es la misma en ambas novelas. Aparte la polaridad principal y atenuada — ya que lo que se quiere subrayar

es el sentido de movimiento, de dirección hacia —, existe en las dos novelas una polaridad secundaria, que hay que tener siempre en cuenta, pues ejerce una poderosa influencia en la acción, perturbándola en *La gitanilla*, aclarándola en *El amante*. Me refiero a la oposición Andrés-Poeta de aquella, y Ricardo-Cornelio, esto es, generosidad-avaricia, de ésta. La polaridad marcando una dirección nos la encontramos también en *La fuerza de la sangre*, deshonrada-honrada.

Rinconete, *El licenciado Vidriera*, *El casamiento* y el *Coloquio* son novelas de marco, el cual se va acentuando en creciente progresión al pasar de una narración a otra. La polaridad existe entre el marco y el cuerpo de la obra.

La unión de los dos elementos antitéticos se establece en *La española inglesa* y *La ilustre fregona*, novelas en que la fuerte polaridad que actúa en toda la acción se revela ya en el título plenamente, el cual nos está dando a la vez la divergencia de las fuerzas agentes y el equilibrio que su dinamismo contradictorio crea en esa unión, que no es una mera adición (como tal sería absurdo), sino un nuevo producto.

Opuesto a ese intenso dinamismo, cuyo espíritu y vida le eleva hasta la región mística de lo realizado, de la unión, por lo tanto de lo dinámicamente estático, tenemos la polaridad de *El celoso extremeño* cuyas fuerzas divergentes, también marcadas con todo relieve, conducen igualmente a lo estático, pero es lo estático negativo, no de la unión sino de la separación; no son dos fuerzas que se opongan tendiendo al mismo punto, sino dos corrientes de signo contrario que van en direcciones opuestas. Vejez y juventud anudadas — encadenamiento y virtud —, pero ese nudo no es un núcleo de convergencia, sino de divergencia. No son las dos distintas fuerzas las que crean la unión, es ésta la que precisamente da un sentido divergente a la juventud y la vejez.

Por último, con *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, la polaridad pierde, a lo que creo, su sentido trascendente, y se utiliza como recurso literario para conducir la acción.

Si nos imagináramos la polaridad de las novelas del grupo de *La gitanilla* resolviéndose en una saeta, y la del grupo de *Rinconete* en un cuadrado, nos podríamos imaginar la de *La española inglesa* y *La ilustre fregona* como un nudo, mientras que la de *El*

celoso tendría la forma de dos saetas superpuestas cuyos extremos apuntados miraran en dirección contraria, y *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia* harían que su polaridad se convirtiera en el trenzado de dos líneas.

La pareja de personajes

Con la excepción de *El celoso extremeño*, en todas las *Novelas ejemplares* nos encontramos una pareja de personajes, cuya existencia se debe a esa concepción dual del mundo. No es que la pareja de personajes tenga necesariamente que expresar la dualidad del mundo: esto ocurre en la mayor parte de los casos, y con todas las diferencias de proporción y de grado que eran de esperar. Pero, aunque ocurra, se ve muy bien que esta pareja no se impone a Cervantes para dar vida dramática a la dualidad barroca, sino que la concepción dualista del mundo le hace sentir una especial atracción por la agrupación de personajes en parejas de alto valor decorativo. Es claro que ésta no es una característica de Cervantes, sino de su época, cuyas raíces se encuentran al mismo tiempo en la *Disputa* medieval y en el diálogo greco-latino renacentista.

Un grupo de novelas — *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa* — concentra las luces contrarias de la obra en una lucha episódica entre el personaje principal y uno secundario (el cual nunca alcanza el rango de antiprotagonista); esta lucha ilumina la esencia de la narración y ejerce una poderosa influencia en su marcha. Para conseguir todo el inmenso volumen que *La fuerza de la sangre* requiere, Cervantes transforma la pareja en dos grupos — el de las ovejas y el de los lobos, la inocencia y el pecado —, presentando a uno de ellos primero — el de las ovejas — y haciendo que choquen en el mismo comienzo de la narración. El otro grupo — *Rinconete*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento*, el *Coloquio* — nos presenta la pareja de personajes opuestos transformada en una de amigos, o de personajes que llegan a serlo, a veces al comienzo de la misma novela — *Rinconete* —, otras veces al acercarse el desenlace — *Las dos doncellas*. La pareja de amigos, a diferencia de la de contrarios, o tienen una mera función literaria: conducir la acción incorporándosela — *Las dos doncellas* —, conducir la acción sirviéndole de fondo — *La señora Cornelia* —, dar

lugar al diálogo — *El casamiento*, el *Coloquio* —; o son un elemento decorativo, ricamente trabajado en *Rinconete*, reducido a su mínima expresión en *El licenciado Vidriera*. En *La ilustre fregona*, Carriazo y Avendaño son a la vez parte esencial de la novela y elemento decorativo, y al mismo tiempo son amigos con una concepción opuesta del mundo.

La pareja de personajes o representa una oposición y ocupa un lugar secundario, o es el desdoblamiento del mismo personaje, o un redoblamiento, y en estos dos últimos casos puede ocupar un primer plano o bien quedar relegada a una mera nota introductoria.

Los personajes

Los personajes de las *Novelas ejemplares* no se dividen en ideales y reales, sino en principales y secundarios. Los primeros son los encargados de transmitir el mundo ideal, y los últimos sirven de contraste a los primeros, a veces dando una nota real, otras veces perteneciendo a un mundo igualmente ideal pero de signo negativo, el caso de la Argüello y su compañera en *La ilustre fregona*. De ambas clases de personajes no sabemos nada acerca de sus circunstancias individuales o de su carácter, puesto que siempre tienen que permanecer en la zona de lo arquetípico y general: por eso son más vivos que la vida misma. Los personajes secundarios, sin embargo, están siempre sometidos a su función, quiero decir que de la misma manera que en el teatro hay personajes mudos que tienen que abrir una puerta o traer una bandeja, etc., así en la novela hacen una observación, complican el argumento, etc., y, si a veces tienen un nombre, las más quedan en el anonimato de « uno dijo », « entonces alguien », anonimato que apenas se pierde cuando con un nombre propio o un nombre general representan un papel de cierta importancia. Estos personajes secundarios no están desposeídos de vida; al contrario, ya individualmente, ya en grupo, tienen un gran volumen. O por la observación que hacen, o por alguno de sus rasgos, frecuentemente sorprendido en movimiento, o por la parte que tienen en la acción, adquieren de pronto un gran relieve.

Si fuera claro lo que quiero expresar, diría que los personajes principales aparecen siempre vestidos. Andrés, Leonisa, Rinconete,

Cortadillo, Monipodio, Isabela y Ricaredo, Leocadia, Costanza, las dos doucellas, el duque de Ferrara, el Alférez, todos ellos quedan grabados en nuestra mente con su aderezo. Lo mismo da que se trate del rico sombrero del duque de Ferrara, que de la daga y traje de Andrés o del espléndido vestido de Leonisa o de los harapos de Rincón, Cortado y Monipodio, o la armadura de Ricaredo, recordándonos que en el teatro, junto a la voz, el gesto y el juego escénico de los actores, antes de que las decoraciones y la luz adquirieran importancia, los valores pictóricos quedaban encomendados al traje y adorno, los cuales estaban caracterizando al personaje.

Las orejas femeninas horadadas, los rasgos físicos de Monipodio, la descripción del estado del Alférez, tienen esa misma calidad de atavío: por eso a veces al personaje se le *viste* con cualidades físicas — por ejemplo, Preciosa, Cortadillo. Aunque sea más bien raro, también vemos al personaje en una actitud — Leonisa, Leocadia, Costanza, Cornelia, Andrés, Ricardo —; pero esta actitud nada tiene que ver con el Renacimiento. En el Renacimiento el personaje pasa de un gesto adecuado a otro, siendo su repertorio muy reducido; en el Barroco se está buscando, además de una retórica y decorativa belleza, la traducción plástica de una emoción, o el acentuar un efecto; a veces, es claro, la actitud tiene un valor burlesco, por ejemplo, el poeta dramático del *Coloquio*.

Jorge de Montemayor nos dice cómo se concebía la hermosura en el Renacimiento: « Lo principal que para hacerlo [hermosa] es menester, muchos días ha que le falta. — ¿Qué parte es ésa? — Es el contentamiento, porque nunca adonde él no está puede haber perfecta hermosura. — La mayor razón del mundo tienes, mas yo he visto algunas damas, que les está tan bien el estar tristes, y a otras el estar enojadas, que es cosa extraña: y verdaderamente que el enojo y la tristeza las hace más hermosas de lo que ya son. Y entonces le respondí: Desdichada de hermosura que ha de tener por maestro el enojo; o la tristeza; a mí poco se me entiende de estas cosas, pero la dama que ha menester industrias, movimientos o pasiones para parecer bien, ni la tengo por hermosa, ni hay para qué contarla entre las que lo son. — Muy gran razón tienes ». La mujer barroca es inconcebible sin un alma conmovida; su pasión sustituye el contentamiento renacentista.

La belleza barroca tiene que ser morena y de ojos negros, en con-

traste con la renacentista, que tenía que ser rubia y de ojos claros. La tradición literaria se hace sentir, sin embargo, desde Fray Luis de León (« Quien de dos claros ojos / y de un cabello de oro se enamora ») hasta Quevedo (« Si alguna vez en lazos de oro bellos / la red, Flori, encarcela tus cabellos, / digo yo; cuando miro igual tesoro, / que está la red en red y el oro en oro »), imponiendo los ojos claros y el pelo rubio. Pero como dice Tirso de Molina, citado por Rodríguez Marín: « Celebraban los amantes / los verdes y azules antes; / ya solamente se aprueba / el ojo negro rasgado ». La « Estrella de Sevilla » es morena, y los editores de la comedia, Mr. Hill, Mr. Reed y Miss Dixon, lo comentan y anotan.

Cervantes tiene que aceptar el ideal de belleza de su época, pero para poder hacerlo ha de tomar extraordinarias precauciones, ya que él está sobreponiendo la mujer ideal a la mujer terrena. En el caso de la esclava de la tienda de Carlos V no hay problema. Cervantes está espiritualizando la materia sensual y por lo tanto, si las moras en la realidad son morenas, el arte las hace rubias. Un autor barroco ni por un momento confunde realidad y arte. Pero al crear una mujer cuya esencia consistiera en su terrenalidad el problema era muy otro. Éste es el caso de Leocadia — mujer que no la quiere apasionada, pero sí de su época —: entonces nos dice Cervantes que sus cabellos no eran « demasiadamente rubios »; en cambio el color de los de Costanza, la ilustre fregona, « salía de castaño y tocaba en rubio ». Los de Leocadia se alejan del rubio en la misma medida que ella se va acercando a la tierra, y, por la misma razón, los de Costanza van a dar en el rubio en la misma medida que entra en la zona ideal. Como contraste que dé valor, al hablar de Leocadia acentúa el rubio; hubiera podido decir que no eran muy castaños, y al revés al tratar de Costanza. Esta dosificación, que exige sumo cuidado y pulcritud, tiene su encanto para el que frecuenta el arte de Cervantes. Con la edad sucede lo mismo, sólo que es demasiado visible. Mientras los tipos de virtud tienen toda la graciosa inocencia de la juventud — de los doce a los dieciocho años, que a veces se cumplen, en homenaje fervoroso, el día de San Miguel —, los que tienen las raíces en la tierra están en su madurez — Doña Estefanía ha pasado de sus treinta —, y los grotescos ejemplos de desengaño son ya viejos — la Argüello pasa de los cuarenta y cinco.

Los personajes principales ni son caracteres ni personificaciones de vicios o de virtudes, sino entes ideales en una acción ideal. Esto es evidente en el caso de Preciosa y Andrés, Leonisa y Ricardo, Isabela y Ricaredo, Costanza y Avendaño, etc., pero conviene verlo sobre todo en el caso de Carrizales y de Monipodio. Con Carrizales, ni se estudian los celos, ni se hace la sátira o la caricatura del celoso. Quien lea *El celoso extremeño* para estudiar una pasión o analizar un tipo se sentirá completamente defraudado, ya que el tema de la novela es el pecado de tratar de influir en algo espiritual (la virtud) de una manera mecánica (el encierro). Lo mismo acontece con Monipodio, sólo que aquí se puede ver con extraordinaria claridad comparando el personaje de *Rinconete* con el del mismo nombre que aparece en el *Coloquio*. En el primero tenemos una figura que representa el bajo nivel del hombre no tocado por el ideal, nivel que, significativamente, se expresa sobre todo en la manera de hablar; en el segundo, presentado indirectamente, tenemos a un rufián.

Esta idealidad de los personajes es lo que les da carácter y realidad. Monipodio llena la novela con su figura inmensa, acentuando la pesantez y gravedad de la materia. Leonora con su inanidad da forma al vacío de *El celoso*. Preciosa, Leonisa, Isabela, Costanza, Leocadia, convertidas en movimiento o color, adquieren la realidad de toda su trascendencia. El sentimiento de la muerte, que la inteligencia descubre, queda aprisionado en la fragilidad y transparencia del vidrio. Doña Estefanía, la de *El casamiento engañoso*, se presenta como un bulto tentador, con una mano blanca y ensortijada. Y en el *Coloquio*, el humo espeso de la vida, adensado en las horas de duerme-vela de un hombre enfermo, se aclara, aquí y allá, para dejar entrever el cuchillo de un matarife, o las púas aceradas del collar de un perro, o el interior de prostitución en una noche de puerto, o la virtud e inteligencia de los jesuitas.

Tanto los personajes principales como los secundarios son algo concreto, que nuestra imaginación contempla dentro de sus límites precisos. Decir ideal no quiere decir amorfo o vago. El negro y las criadas de *El celoso*, Rincón y Cortado en la venta, la vieja Pipota, la Cariharta, Monipodio, la hechicera, Leocadia dirigiéndose al banquete o en la escena de la violación, Leonisa en casa del Cadí o en la tienda, Ricardo en su lamento o al pronunciar su dis-

curso, se adueñan fácilmente de la imaginación. Los personajes y la acción no tienen sólo un valor plástico pictórico. La índole del personaje exigía que Preciosa fuera transmitida de una manera musical; su gracia, su encanto, su movilidad, su belleza tan diáfana y poética, su presencia, tienen toda la fuerza del espíritu puro. A la musicalidad de Preciosa se opone la pictórica plasticidad de Andrés, como a la rica sensorialidad de Leonisa en la tienda — volumen y color — opone Cervantes la espiritualidad del encuentro de los dos amantes en la casa del Cadi — espacio limitadamente infinito, música pura —, y a la claridad de luna del despertar de la conciencia en el cuarto de Leocadia opone la bella escena del banquete, de un colorido deslumbrante y al mismo tiempo contenido. Musicalidad y color plástico, manera dual de dar ser al espíritu y la idea en la tierra.

Forma de la narración

La narración, exceptuando *Rinconete*, *El celoso*, *El casamiento engañoso* y *colloquio*, se presenta dividida muy claramente en cuatro partes, pero es difícil precisar cómo las agruparía la fantasía de Cervantes. Donde esta dificultad se hace más patente es en *El licenciado Vidriera*, cuyas cuatro partes se distinguen con toda claridad. La primera cuenta la vida del muchacho Tomás Rodaja; luego se cuenta la locura del Licenciado, primero en Salamanca, después en Valladolid; por último, recobrada la salud y con nuevo nombre, Tomás Rueda, el Licenciado parte para Flandes. La segunda parte es posible que no comience con la locura del Licenciado, sino con su vuelta a Salamanca para graduarse. Al licenciarse, dice Cervantes, « sucedió que en este tiempo llegó a aquella ciudad una dama de todo rumbo y manejo ». Parece que el ritmo de la acción requiere el que la segunda parte empiece con este « sucedió », que une fuertemente el comer de la fruta envenenada con el comienzo del sufrimiento de Rodaja y su transformación.

Como en el *Quijote* de 1605, el acento rítmico cae por lo general en la tercera parte, cuando la acción desarrolla todas sus posibilidades expresivas y formales hasta el máximo de intensidad y de significación, complicación vital e interior que está en contraste con la del desenlace, el cual forma la cuarta parte y a

veces es de grandes dimensiones, pero frecuentemente de suma brevedad, y puede, o tener una manifiesta función de epílogo, o bien ser un desenlace que al mismo tiempo es un clímax; es decir que, en lugar de desenlace, algunas novelas tienen un segundo clímax final.

Las *Novelas ejemplares* comienzan siempre con un fondo decorativo, muy rico de expresión, que, o bien por medio del contraste o bien de la reduplicación, está dando el tono de la obra y encierra su núcleo generador.

En *La gitanilla*, el célebre párrafo del comienzo: « Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con... », es la concavidad, el nicho, que contiene la joya, la piedra preciosa de la virtud. Inmediatamente se nos dice que vamos a contemplar un prodigio, y se introduce a Preciosa en sus dos vertientes, la social y la poética. *El amante liberal* comienza con el bello lamento del hombre cautivo. Lamento que sirve de fondo a la obra y que da la tónica; al mismo tiempo, la serie de preguntas está mostrando el núcleo generador de la narración. *Rinconete*, como le conviene, comienza en el camino, y la juventud, argucia y tretas de los muchachos nos está dando el fondo de toda la acción y su medida. *La española inglesa* nos presenta al principio, en reducidísimo volumen, uno de los elementos de la polaridad de la obra, que toda la narración completará con el desarrollo de una opuesta acción. Tomás Rodaja — *El licenciado Vidriera* — aparece durmiendo debajo de un árbol — el árbol — y en cuanto despierta dice una sentencia: « de los hombres se hacen los obispos ». Si el árbol está haciendo presente el pecado original, que la novela acentuará al hacer que el Licenciado coma de la fruta envenenada por los sentidos, la sentencia declara en qué va a consistir la narración, y Cervantes lo subraya: « Esta respuesta movió a los dos caballeros a que le recibiesen y llevasen consigo... ». Así en todas las novelas hasta *El casamiento engañoso*, que, con el hospital como fondo, nos pinta la figura de un inválido, y destaca el diálogo como forma de la narración.

Las tres novelas excluidas del ritmo tetramembre consisten, las dos primeras, en una serie de cuatro o cinco episodios o cuadros, y la última, teniendo como base también unos episodios, rompe

el cuadro de éstos para marcar el fluir del movimiento, su carácter de fuga, que hace de los episodios unas variaciones del tema fundamental.

En todas las novelas la peripecia sirve para complicar la acción; la desvía, alejándola, del desenlace, pero casi siempre ilumina cegadoramente el sentido de la obra.

Temporalidad y espacio

(Las *Novelas ejemplares* producen una sensación de extraordinaria temporalidad) que desde el siglo XIX hasta hoy ha sido confundida con la cronología. La novela de los últimos cien años, exceptuando a Joyce, Kafka, y algunas tendencias modernas, ha acostumbrado al lector a medir la secuencia de los hechos con el calendario y el reloj, y el hombre de hoy siente la necesidad de que toda acción se mueva dentro de un cauce cronológico. La novela o el drama tienen que acomodar el acontecer a una medida de tiempo, y el lector se siente desasosegado si el tiempo le va estrecho o ancho a la acción. No es que la novela moderna no dé la temporalidad, al contrario. Sólo un novelista mediocre puede dejar de sentir el tiempo de sus personajes y la acción, y caer en un mero suceder cronológico. Pero el novelista moderno tiene que soportar cronológicamente la realidad temporal de sus personajes. En *La guerra y la paz* sentimos el paso del tiempo y su fuerza formadora y destructiva, pero junto a su inconmensurabilidad, a lo eterno del tiempo, sentimos (y para ese arte es necesario sentirlo) cómo se va jalonando, hasta formar una porción del siglo XIX. No tenemos niñas o mujeres, sino niñas que llegan a ser mujeres.

De aquí que, de una manera muy comprensible, haya sido grande la tentación de darnos una cronología del *Quijote*, por ejemplo, y, es claro, de aquí que todos los intentos hayan sido un fracaso, porque el arte barroco, esencialmente temporal, no es cronológico. Don Quijote puede salir un viernes y volver un domingo; es inútil preguntarse si es un final de semana o si han transcurrido varios meses. No hay nada vago; no se trata de cierto viernes que queda envuelto en toda la incertidumbre de un recuerdo que se esfuma o de una presencia sentimental que se sublima. Se trata de un « viernes » equivalente a un « lugar de la Mancha », punto de apoyo tempo-espacial.

Ni los personajes saben su edad, ni el autor; y en cuanto se da una edad precisa es para contradecirla inmediatamente. No es tal o tal edad lo que importa, sino juventud, vejez, con sus calificativos correspondientes. De Preciosa sabemos el día en que nació y los años que tiene, para que ella misma haga resaltar su juicio y prudencia. Se nos dice el día, mes, hora y año (en este orden, y ya es significativo) en que Preciosa fué robada, precisión que está subrayando la calidad de la temporalidad barroca, lo mismo que ocurre con la exactitud de horas con que Ricardo habla de su cautiverio. La precisión con que la gitana vieja da a conocer la fecha en que fué robada Preciosa quiere ser un testimonio de veracidad; la afirmación de Ricardo: « hoy hace un año, tres días y cinco horas » que empezó su cautiverio, no es un dato cronológico, sino expresión del dolor de la separación y de la cautividad.

∟ El tiempo barroco es una cantidad abstracta — pasado, presente, futuro — puesta en relación constante con la eternidad. Los instantes, las horas, los días, los meses, los años, son instantes, horas, días, años de eternidad. El tiempo barroco es tiempo-eternidad. >

(Tampoco debe buscarse en Cervantes el proceso psíquico, porque en el Barroco no puede encontrarse esta temporalidad déicimonónica. La acción y el personaje íntimamente unidos tienen una marcha encuadrada siempre dentro de una determinación.)

(Cuando Cervantes debe acentuar el elemento temporal — *Rinconete*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, el *Coloquio* — refuerza el marco que lo aprisiona. *Rinconete* pasa en unas horas, pero cada episodio está perfectamente delimitado y su aislamiento lo extratemporaliza. La experiencia del Licenciado queda encerrada entre las letras y las armas.) *El celoso extremeño* transcurre en cinco noches, noches que no son tiempo, sino marco diabólico y nocturno (la edad del « viejo » celoso va de los sesenta y ocho años a los ochenta). El *Coloquio*, que tiene lugar en las horas de una noche, contiene toda una vida, toda la vida; para la angustia de la vida, el atosigamiento de la brevedad de las horas.

Ni devenir psíquico, ni cronología. (Las *Novelas ejemplares* nos dan una fuerte sensación de temporalidad, pero de un tiempo ideal como corresponde a unos personajes ideales en una acción ideal.) Es claro, pues, que al señalar una fecha para la acción se está suje-

tando la narración al tiempo histórico, sin la menor intención de referirla al año que se indica.

Don Quijote emprendió sus aventuras un viernes y vivía en un lugar de la Mancha, lugar completamente indeterminado, pero obedeciendo a un propósito completamente determinado: el de parodiar con su indeterminación la precisión de los libros de caballerías. En las *Novelas ejemplares* el espacio tampoco puede designar un lugar dado. Castilla, Sicilia, Chipre, Inglaterra, Sevilla, Toledo, o no obedecen a ninguna necesidad de la acción, o se deben al significado de la acción. El zigzagueante deambular de la gitanilla nos da al mismo tiempo la marcha errabunda del alma en busca de su ideal y el espíritu coreográfico que anima la novela.

El triángulo que dibujan las dos doncellas — Andalucía, Cataluña, Galicia — corresponde al que forman los tres personajes. El viaje paralelo, pero en dirección contraria, de *El amante y La española*, expresa el descender y ascender del alma y el cuerpo. El ir y venir de *La señora Cornelia* está dando el aire de aventura. La corte, después del « viaje a Italia », es el lugar propicio para la experiencia social. Sevilla, puerto y mercado, metrópoli de riquezas, el sitio adecuado para lo material.

Y como el espacio geográfico, así el espacio arquitectónico. Los puntos extremos nos los ofrecen, quizá, *El celoso y La ilustre fregona*, encierro y libertad, casa sin ventana y mesón. *La gitanilla* es un entrelazado de escenas de interior social y escenas al aire libre. *La española inglesa* va primero a palacio, después a un convento. Ruinas para *El amante liberal*, que tiene también tiendas de campaña y la casa del Cádiz, y arquitectura naval como en otra novela. La casa de Monipodio, los soportales de mármol de *La señora Cornelia*, la casa del piovano, la de los estudiantes, el cuarto donde Leocadia es violada, el hospital del *Coloquio*, siempre tiene el espacio un valor simbólico, que comporta una limitación del infinito o subraya el valor de lo infinito o da al ideal una instalación pintoresca. Tiempo y espacio, en su continua presencia, están unidos a la eternidad y al infinito.

Imaginación y realidad

Las cuatro primeras novelas del ideal se oponen a las cuatro últimas de lo social, los personajes principales están contorneados por los secundarios, el tiempo tiene como fondo la eternidad, y lo finito el infinito; de la misma manera la acción completamente imaginaria tiene el contrapeso que la equilibra en la notación real o al contrario el tema social está envuelto por la imaginación. Del amor de Preciosa y Andrés pasamos a la casa de juego o a la del Teniente de la Villa o a discutir si la mula de alquiler debe ser muerta o vendida; después de hacernos contemplar las costumbres turcas, cuenta Ricardo cómo él solo mató a cuatro turcos y se insiste en el precio del rescate. En *Rinconete* la continua nota real está dando constantemente todo el volumen a la acción ideal. Los sueños político-religiosos de *La española inglesa* se contrabalancean con el tema del dinero. En *El licenciado y La fuerza de la sangre* la nota real es de extraordinaria brevedad: vida en los barcos, viaje a Roma por tierra, el niño y el cirujano, etc.; lo mismo ocurre con *El celoso y La ilustre fregona*, el enriquecido que vuelve a su lugar, contabilidad de paja y cebada. Las cuatro últimas novelas de lo social acentúan lo imaginario; el ejemplo con más resalte lo tenemos en el *Coloquio*, donde el diálogo de dos perros es lo más externo del medio imaginario. Para dar a lo social toda su perspectiva, toda su multiplicidad, es necesario cerrar los ojos y penetrar con el oído en un mundo sombrío, cruel y triste.

A veces a los toques de realidad se les encomienda un papel humorístico, pero su función es hacer sobresalir su opuesto, contrastándolo o subrayándolo, bien directamente o bien indirectamente, y dándole calidad.

La nota real como opuesta a la ideal en el componente del conjunto de los personajes y de la acción nada tiene que ver con el contenido social de *Rinconete*, *El licenciado*, *El casamiento y coloquio*. En *El licenciado*, lo social es la amarga experiencia del alma emponzoñada, y el plano ideal de la novela es el que domina exclusivamente. En *Rinconete*, Cervantes expone la inferioridad de la naturaleza como tal, naturaleza sin ideal, y su actitud puede, y para su época debía, ser cómica; en cambio, en *El casamiento y coloquio*, se contrasta la realidad con el ideal: de aquí la diferencia

de tono ; se ha perdido toda comicidad, y nos encontramos con un dramatismo que si no fuera por el dominio moral del autor se convertiría en el patetismo y desesperación de los románticos. La Cariharta ama con toda la fuerza de lo animal en el hombre ; ese amor no puede ni debe compararse con el de Preciosa, y en el Barroco hacia reír, ya que lo inferior o monstruoso suscita el dolor únicamente desde el XIX. Para el Barroco lo inferior o monstruoso — físico y espiritual : enanos, locos — no es nada más que una forma en el complejo mundo de las formas, con su función propia. Al lado del mundo de Preciosa está el de la Cariharta, completándose el uno al otro, no de una manera necesaria y mecánica, sino libre y orgánica. El mendigo le hace falta al rico, y al rey el bufón ; a Don Quijote, Sancho. En cambio, en el matrimonio del Alférez, el amor, cualquier amor, el bueno o el loco, está ausente, ha sido sustituido por el egoísmo ciego de la materia, y ese casamiento engañoso descubre toda la negrura de la realidad, la cual resalta en toda su fuerza bajo el reflejo de la luz ideal que derraman las parejas heroicas.

La felix culpa y la virtud

De un lado el mundo de la idea, de otro el mundo social, paréntesis antitético que encierra el pecado original y la circunstancia necesaria de la virtud. Las cuatro novelas centrales, agrupadas de dos en dos, son el germen que guarda la historia del hombre. Del estado de felicidad paradisiaca el hombre ha caído en el dolor de la tierra, y la pérdida de la inocencia ha destruido la unidad de la creación y en su lugar ha puesto la dualidad. El fruto envenenado del árbol del bien y del mal ha emponzoñado el entendimiento y la voluntad del hombre. Pero la primera culpa es la *felix culpa* agustiniana. Pecado que ha traído el dolor y la muerte y al mismo tiempo la gracia y la vida : Cristo. El pecado original hace necesario el impulso heroico del hombre, y a crearlo se encamina la obra de Cervantes ; pero además tiene una gran influencia estética. Al instante de haber cometido el pecado se promete la redención, la venida de Cristo.

La tragedia cristiana tiene un desenlace triunfal. Leocadia, al levantarse de la cama del deshonor, la misma cama en que encontrará el honor, recordando los versos de San Juan de la Cruz :

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada,

Leocadia, apenas cometido el pecado, entrevé a la luz de la luna un crucifijo, que guarda y conserva a la vez como testigo de su violación y como garantía de su reparación. Por eso las *Novelas ejemplares*, como el mundo barroco, tienen un desenlace triunfal.

Junto al desenlace, el pecado original hace que se ponga de manifiesto el valor intencional de los actos humanos. El mundo de los sentidos no es sólo pecado ; el sacramento da al acto sexual una calidad virtuosa, purifica la unión del hombre y la mujer, al dirigirla hacia Dios. De *El casamiento engañoso* se excluye todo elemento sexual ; en cambio se insiste en el mundo sexual en *La fuerza de la sangre*.

Tan pronto como se ha cometido el pecado, se promete la salvación, pero la humanidad ha de esperar en el dolor y el sufrimiento la venida de Cristo. En ese momento de espera, consolada con la promesa de la Redención, la humanidad tiene que templar la voluntad que la haga merecedora de la gracia. El hombre alcanza su salvación con la ayuda de Dios y por medio de su propia virtud, la cual se forja en la libertad. La ley de la virtud no prohíbe, afirma ; no dice lo que no tiene que hacerse, sino lo que debe hacerse. La coacción es válida exclusivamente para lo externo, mecánico y material, lo cual nada tiene que ver con la virtud. Para que el hombre pueda moverse en la zona de la virtud tiene que ser libre, y en esto consiste el verdadero heroísmo, en poder elegir entre el bien y el mal, y cercado por los sentidos, por las tentaciones, salir vencedor en todos los encuentros, hacerse digno de la unión. Esta virtud no se enseña mecánicamente : la alcanza aquel que se siente iluminado por el ideal.

[Si el *Quijote* de 1605 enfrentaba la Edad Media y el Renacimiento con el Barroco, en las *Novelas ejemplares* se da forma al mundo burgués. Cervantes concibe el nuevo heroísmo, el de la virtud. Este mundo ideal guía e ilumina la sociedad, descubriendo su dolor y ennobleciéndola. Las *Novelas ejemplares* no son documentos góticos, no son ejemplos que enseñan ; son ideas que se

adentran en el corazón, que inundan el alma con la luz de lo esencial.

Las *Novelas ejemplares* no deben leerse para aprender algo, no se tiene que buscar en ellas moral o moraleja de ninguna clase. Hay que penetrarlas ardientemente hasta llegar a ver toda su belleza, que al calar el alma la deja en estado propicio para que se com-penetre con el bien, la gracia y la noble dignidad, sin que se pierda la sonrisa.)

Cervantes no escribe enxiemplos que hagan más claro y persua-sivo lo que afirma; propone dechados. Escribe novelas, « como quien no dice nada » (dedicatoria), y observa en el Prólogo: « He-les dado nombre de Ejemplares, y si bien lo miras, no hay nin-guna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso ». Para comprender esta finalidad docente del arte, no hay que pen-sar tanto en la Edad Media como en todo el movimiento de ideas que se forma en el Renacimiento alrededor de la *Poética* de Aris-tóteles y del recuerdo constante de Horacio; si además no nos olvidamos de la importancia del platonismo, al cual — Menéndez y Pelayo estará en lo justo — Cervantes no añadirá nada desde un punto de vista filosófico, pero que en él no es letra muerta, sino algo muy vivo, tendremos los puntos de referencia que nos permi-tirán situar con toda seguridad las *Novelas ejemplares* en el mo-mento en que fueron creadas.

La teoría literaria tiene en Cervantes, sin embargo, un sentido que le es propio, y el platonismo es en él algo vivo porque no lo utiliza como un fin en sí (lo que quizá era el caso en la *Galatea*), sino como un instrumento necesario para dar forma a su mundo.

LA GITANILLA

Preciosa y su escenario

Una gitana vieja robó a la niña doña Costanza de Acevedo y de Meneses el « día de la Ascensión del Señor, a las ocho de la mañana, del año de mil y quinientos noventa y cinco ». La hizo vivir en su aduar con el nombre de Preciosa, adiestrándola en todas las habi-lidades de las gitanas: cantar, bailar, decir la buenaventura. Cuan-do Preciosa va a cumplir quince años enamora al joven caballero don Juan de Cárcamo, y él, para poder casarse con ella, se hace gitano. Pronto consigue no sólo ser uno de ellos sino excederles en toda clase de juegos, ejercicios y danzas. La prueba de dos años que ha exigido Preciosa a don Juan hubiera quedado interrumpida trágicamente por un incidente en el cual don Juan mató a quien se atrevió a abofetearle; pero este suceso abrevia, por el contrario, el plazo, pues el Corregidor que debía juzgarle resultó ser el padre de Preciosa.

El trazo afirmativo y vigoroso con que está captada la figura de Preciosa se impuso inmediatamente a la imaginación de los lecto-res. El ambiente de los gitanos ejerció también un poderoso influjo de atracción sobre los apasionados de lo exótico, primero, y en aquéllos que se sentían conmovidos por el estudio de un medio social, después.

I. Forma de la novela: a) Núcleo generador de la forma

Hoy podemos ya tratar de ver qué es lo que quiso expresar Cer-vantes con la gitanilla y qué forma le dió a su narración. Preciosa está siempre presente en la novela. Ella nos conduce por las calles de Madrid y luego nos lleva con el aduar de los alrededores de Ma-drid a los de Toledo, de aquí a Extremadura y por último a Mur-

cia, el reino y la ciudad. Dos ciudades — Madrid, Murcia — para empezar y terminar la novela. Además de ofrecer escenas al aire libre, la gitanilla nos introduce en interiores: casa de juego, casa del Teniente de corregidor, casa de don Juan de Cárcamo (Madrid); casa del Corregidor (Murcia). Las escenas de interiores nos conducen regularmente de un medio de hombres a uno de mujeres. Casa de juego, hombres; casa del Teniente, mujeres; casa de Cárcamo, hombres; casa del Corregidor, mujeres: escenas al aire libre, interiores; hombres, mujeres. No hay un paralelismo sino un trenzado. Se pasa rápidamente de una escena a otra, de un medio a otro, sin que la imagen pierda nada de su nitidez. Este ritmo está incorporado a la acción y además Cervantes logra aprisionarlo en el rápido cruzarse del diálogo. Preciosa baila, y del grupo de circunstanciales salen voces que la animan o comentan su gracia. Uno, «viéndola andar tan ligera en el baile, le dijo: "A ello, hija, a ello; andad amores, y pisad el polvito atán menudito". Y ella respondió, sin dejar el baile: "Y pisarélo yo atán menudito"». Este espíritu de la danza — ligereza y precisión, movimiento y figura, espacio que se vuelve tiempo o tiempo que se solidifica un momento para recobrar en seguida su fluidez —; este espíritu de la danza es el que ha inspirado la novela, la cual comienza con un arabesco que hace sentir inmediatamente su sugestión musical y coreográfica: «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones; nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha, en nombre de nieta suya, a quien puso nombre de Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecocos y trazas de hurtar. Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta...» Penetra esa masa de bailarines en escena — «los gitanos y gitanas»; grupo de hombres y mujeres que ya no dejaremos en toda la novela —, dando paso a la figura de la gitana vieja, la cual precede a Preciosa. Este fondo decorativo da más valor a los fuegos de Preciosa, la cual se nos presenta en su bivalencia: «Salió la tal Preciosa», única bailadora y la más hermosa y discreta «entre

cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama», además honesta, y tanto como honesta desenvuelta. Junto a su brillante figura moral, su relación con la Poesía: «Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos...» El fondo con esta tónica doble (muy marcados los dos elementos formativos de Preciosa y la novela con el «Salió», «Salió») sirve de breve introducción caracterizadora, que crea al mismo tiempo la acción y su movimiento.

b) Composición de las diferentes partes de *La gitanilla*. Sentido coreográfico y pictórico. Discursos. Delimitada oposición y claroscuro. Lascivia y ofensa. Purgación y renacimiento.

La primera parte de la novela nos comunica la gracia y gentileza de la gitanilla, su honestidad y desenvoltura, en cuatro escenas en que canta y baila y dice la buenaventura. Preciosa es la *prima ballerina*. En las primeras escenas al aire libre, baila y canta en honor de la maternidad: «Casa de moneda, / do se forjó el cuño / que dió a Dios la forma / que como hombre tuvo». Y luego en honor de la Reina Margarita, cuando salió a misa de parida. Si el romance de Santa Ana nos pinta a la Sagrada Familia con el sentido humano barroco — «¡Qué hija, qué nieto y qué yerno!» —, la Reina recién parida se dirige «A la Madre y Virgen junto, / a la Hija y a la Esposa / de Dios», ofrendándole en oración fervorosa «las primicias de mis frutos» y el padre de su hijo. Estas dos cenefas, ricamente ornamentales, unen al niño Jesús y al futuro Felipe IV en la maternidad, tan deseada, de Santa Ana y de la Reina, sirviendo de introducción al simbolismo y humanidad — honestidad con desenvoltura — de Preciosa, la cual entra inmediatamente en una casa de juego, no sin antes haberse encontrado con dos pajes, uno que le transmite la invitación de ir a casa del teniente de la villa y otro, poeta, que le da un romance, el cual es leído en la casa de juego, como en la del teniente dice ella otro, echándole la buenaventura a la mujer del teniente.

En el romance del Paje-poeta se declara el sentido simbólico de la gitanilla. Al decir la buenaventura muestra Preciosa su carácter

desenvuelto : « Guárdate de las caídas, principalmente de espaldas... ».

En la primera parte tenemos, pues, cuatro escenas con cuatro romances. Los dos primeros formando ese pabellón que cubre toda la narración con su ornamento y elevado sentido, y los dos últimos presentando a Preciosa — indirecta y directamente — en la doble vertiente de su significación. En todas las escenas Preciosa ocupa el primer plano, sobresaliendo del grupo que la acompaña y resaltando de la masa que le sirve de fondo : « apenas hubieron entrado las gitanas, cuando entre las demás resplandeció Preciosa como la luz de una antorcha entre otras luces menores » ; a veces tiene más de doscientas personas que la están contemplando.

La segunda parte de la novela — marcada muy bien en su tempo narrativo : « Sucedió, pues » — se compone de dos escenas : una al aire libre, en los alrededores de Madrid, y otra en un interior, la casa de Cárcamo. Ambas separadas por la rápida aparición del Paje-poeta, quien de nuevo le da una poesía, esta vez un soneto, que es leído en la casa de Cárcamo. El Paje acompañaba sus poesías con escudos. El primero le sorprendió a la gitanilla y lo aceptó ; pero el segundo lo rechaza, pues le dice al Paje : « por poeta le quiero, y no por dadivoso ».

El sentido coreográfico de la primera parte es sustituido en la segunda por el pictórico. Preciosa se traducía en movilidad y gracia, don Juan de Cárcamo en una espléndida visión de color. Como un Velázquez o un Rubens, se nos presenta en la mañana de un día de verano : « vieron [las gitanillas] un mancebo gallardo y ricamente aderezado de camino. La espada y daga que traía eran, como decirse suele, una ascua de oro ; sombrero con rico cintillo y con plumas de diversas colores adornado. Repararon las gitanas en viéndole, y pusiéronse a *mirar* muy de espacio ». Toda la graciosa feminidad, ese tropel de vivaces muchachas, se detiene y queda absorto ante la aparición, juvenilmente vanidosa, de lo varonil. El mancebo y la doncella están frente a frente, cobijados por la gitana vieja. Él dice su amor ; ella impone sus condiciones. Una vez de acuerdo, pasamos a la casa del Padre, repetición exacta de la escena en la casa de juego. También ahora le descubren la poesía que le ha dado el paje y también la leen : soneto que ya no revela el sentido de Preciosa sino el valor de lo femenino — « Col-

gadas del menor de sus cabellos / mil almas lleva... » —. En estos dos interiores, primero con un gesto sano y limpio, después con emocionado sentimiento, vemos a los hombres soliviantados ante la mujer y consolados por ella : « Cabecita, cabecita, / tente en ti, no te resbales... »

La atmósfera es tan estrictamente poética, nos encontramos en un medio tan exclusivamente artístico, ha logrado Cervantes transformar la realidad — ideas, sentimientos, experiencia humana — tan por completo en el arte, que él mismo se siente no ya como creador sino como mero agente de estas figuras que tiene delante, y, como si se tratara de un retablo, se dirige a Preciosa para advertirla del daño que — lo peor de todo, sin darse cuenta — está causando.

Se explica fácilmente que el gusto estragado de ciertas épocas haya podido no sentir esta pura y transparente poesía, confundiéndola con ñoñeces sentimentales : es más difícil comprender a los que han acudido a las *Novelas ejemplares* en busca de realidad y la han encontrado en el medio gitano que rodea a Preciosa, ya que ni en *Rinconete y Cortadillo* ni en *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* existe tal realidad, y mucho menos en *La gitanilla*.

Don Juan se hace gitano con el nombre de Andrés Caballero ; y empieza la tercera parte : « Llegóse, en fin, el día... » Dos escenas : en los alrededores de Madrid, donde se hacen las ceremonias para recibir a Andrés entre los gitanos, y en los alrededores de Toledo. Correspondiendo a los discursos de la parte segunda — declaración de amor y condiciones para aceptarlo —, se pronuncian en esta parte igualmente dos discursos. Uno lo pronuncia un gitano viejo, enlazando el tema de la Edad de Oro con el del *Beatus ille*, y otro Preciosa, en respuesta al del gitano. El medio en que los gitanos cantan : « ¡ Víctor, Víctor, y el grande Andrés ! », añadiendo : « ¡ Y viva Preciosa, amada prenda suya ! », no tiene nada que ver con un cierto medio social, pero tampoco con la pastoril. Andrés y Preciosa se hunden en un fondo decorativo de juegos y danzas, en un ambiente de fiesta, de honesto « jardín de amor », en el cual las dos figuras son el soporte del tema amoroso. El paisaje extenso y dilatado adquiere, aquí y allí, cada vez que los dos amantes se encuentran, concavidad de rincón para el diálogo íntimo de amor : « Pasaba Andrés con Preciosa honestos, discretos y

enamorados coloquios, y ella poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante, y él, del mismo modo, si pudiera crecer su amor, fuera creciendo: tal era la honestidad, discreción y belleza de su Preciosa». No queda el menor resquicio abierto por donde pueda penetrar la sensualidad; tampoco la discusión académica del sentimiento. En un ambiente sereno y luminoso, «el hombre» y «la mujer» se dirigen hacia la unión del matrimonio, que sólo deshace la muerte.

La cuarta parte está formada por una serie de incidentes que agitan esa calma feliz, dan un volumen humano a las figuras, cambian bruscamente la tonalidad de la novela, presentando la dolorosa inquietud que precede a la gozosa felicidad del desenlace y lo aleja, y que con él está en violento contraste.

La cuarta parte — comienza en Extremadura con el «Sucedió, pues», signo del cambio de curso de la narración — contiene la escena en casa del Corregidor de Murcia, donde se produce el feliz desenlace, y, además, los episodios en el aduar, en el corral de la Venta y la prisión de Andrés. La escena del Corral, a la luz del día, está encuadrada entre la noche del aduar y la oscuridad de la prisión. La prisión divide en dos la escena en casa del Corregidor.

La presencia del Paje-poeta da lugar al episodio del aduar. A su aparición fantasmal, mediada la noche, vestido de blanco, le precede el largo y combativo ladrar de los perros. Es el poeta que se ha acercado siempre amante a Preciosa. Con él, Cervantes proclama el sentido simbólico de su creación y su feminidad. Ahora la seguridad de la gitanilla, la dirección cierta de Andrés, desaparecen. Los tres se muestran desasosegados. Preciosa declara inmediatamente a Andrés quién es el hombre que los ladridos de los perros han delatado como delatan a los ladrones; le incita a que le eche del aduar. Andrés sospecha inmediatamente de su amada. El Paje-poeta inventa una historia tras otra para justificar su presencia, y la última y convincente no quiere decir por eso que sea la verdadera explicación. Cuando se queda en el aduar, Preciosa, con la gitana vieja, lo siente, lo cual no impide que le diga: «no pienses que te fué de poco provecho el conocerte, pues por mi respeto y por lo que yo de ti dije se facilitó el acogerte y admitirte en nuestra compañía...» Preciosa, profundamente conmovida, olvida cuál ha sido su actitud respecto del Paje. Por último, éste se aleja, con

rumbo a Italia. El canto amebio de Andrés y el Paje en honor de Preciosa es la poesía de esta última parte. A las dos voces de hombre se une la de la muchacha para terminar.

De la misma manera que la blanca vestimenta del Paje-poeta hace vibrar las sombras de la noche, adensándose en rico claroscuro las opuestas luces de la novela, así la presencia del Paje-poeta da una nueva dimensión a la pareja amorosa. La relación entre Preciosa y Andrés se había desenvuelto en un plano de extraordinaria claridad, en el cual el perfil de ambas figuras conservaba siempre la pureza de su trazado. La llegada del Paje-poeta agita la línea de esos contornos, haciéndoles descubrir insospechadas lejanías misteriosas, especialmente de parte de la gitanilla. El Paje — a quien Preciosa había declarado: «por poeta le quiero» —, en sus dos encuentros anteriores (romance, soneto) con la gitanilla había ya hecho que la muchacha sin dejar su gracia consiguiera una plenitud femenina que trascendía el mero encanto de un movimiento, una mirada, una respuesta; pero es en el tercer encuentro cuando Preciosa y el mismo Paje-poeta revelan una latente, contenida, oculta y actuante fuerza que da a la trayectoria del destino humano una perturbadora flexibilidad, mostrándonos las posibles desviaciones de un camino rígido. Todo es vago en el tercer encuentro. Ni nos explicamos bien el comportamiento de Preciosa ni el del Paje; lo cierto es que percibimos muy bien cómo el mundo de lo subconsciente y de lo social intervienen en el mundo de la voluntad. Junto al amor de Preciosa por Andrés ¿no cabe una inconfesada inclinación hacia el Paje, cuya índole, precisamente por inconfesada, ignora Preciosa? El amor ¿no se manifestará en una forma plural, dando lugar a la coexistencia del amor matrimonial y del espiritual, coexistencia cuya delimitación es peligrosamente difícil? Puestos el amor y lo social frente a frente, ¿resiste el primero todos los embates del segundo? La variabilidad del amor ¿es puente seguro para vencer la separación constantemente igual de dos personas de distinta clase social? Lo ideal — en su expresión simbólica — ¿no ofrece dos vertientes: aquella que queda concretizada en la forma de lo realizado (obra de arte, matrimonio) y la que es irreductible a toda expresión? Así la Poesía conmueve la tersa superficie tranquila de la realidad, y transforma su claridad y sencillez en misteriosa nocturnidad compleja. La poesía oscurece

la acción porque no intenta explicarla sino penetrarla en toda su densa profundidad.

Apenas han pasado Andrés y Preciosa por esta prueba, cuando surge otra, en la cual Cervantes no tiene que inventar: le basta con adaptar el tema antiguo al mundo moderno. Para que Andrés venza la lascivia, reproduce la escena bíblica de la mujer de Putifar. Si Cervantes no imagina una escena en la realidad es para no degradar su novela, ya que toda ella se mueve en un alto y noble medio. La mujer lasciva sorprende al hombre con toda la exigencia brutal de la carne; pero la alusión bíblica, evidente y constante (esconden entre las prendas de Andrés unas alhajas para hacerle pasar por ladrón), eleva el rango de la escena, y por eso le otorga un volumen típico, de dimensiones colosales, que hacen vacilar toda la composición, sin conseguir, no obstante, que pierda el equilibrio. La misma explicación es válida para la escena de la ofensa. Por un medio tradicional — un bofetón — se ofende a Andrés, recobrando éste inmediatamente su personalidad de caballero al vengar la ofensa. Andrés, ahora, es aherrojado y encerrado en oscuro calabozo, del cual saldrá únicamente al confesar su amor por Preciosa y su voluntad de casarse con ella, confesión que hace a quien es su juez y padre de la amada juntamente.

Andrés ha vencido el mundo, el demonio, la carne, al hacerse gitano, no sentir celos por la presencia del Paje-poeta, y rechazar a la Carducha. Queda encerrado en la prisión, creyendo ser condenado a muerte. No muere físicamente, pero su triunfo es un renacer, una purificación: vuelve a nacer para la vida del matrimonio.

Las cuatro partes de la novela, que el tono narrativo marca bien, entrelazan la descripción y narración de la primera y la tercera partes con la acción de la segunda y la cuarta. El final de la novela está formado por un deslumbrante motivo ornamental de fiestas y alegría, que oculta la declaración de la manera de concebir Cervantes la novela.

¿Qué es una novela?

Quando Cervantes está escribiendo, con el cuidado y escrupulosidad de siempre, la introducción de su novela, ya exige que nos elevemos a la contemplación de la maravilla: « Ni los soles, ni los

aires, ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos », y por si esto fuera poco: « la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana ». La novela nada tiene que ver con lo absurdo, con lo monstruoso, pero esto no quiere decir que se excluya el mundo verosímil de la maravilla. Precisamente lo que hay que hacer es separar el mundo verosímilmente maravilloso del inverosímilmente fantástico, como en la zona del milagro no se puede rechazar la posibilidad evidente del milagro, sino libertarlo de todo el acarreo de ingenuidad depositado en él por el vulgo. No se hace desaparecer ni el milagro ni la maravilla; al contrario, se les acrisola y depura para que brillen con toda su verdadera luz, más refulgente cuanto más verdadera. La novela no queda acotada a lo liso, vulgar y racionalmente comprensible. Se la destina a la gran aventura de lo extraordinario, se la hace correr todos los riesgos de lo sorprendente. Al elevarse hasta ese plano encuentra Cervantes el nivel de la novela barroca.

Para Cervantes la novela es un « extraño caso » digno de ser celebrado. Ya en el *Quijote* de 1605, cuando relata la « Historia de Marcela y Grisóstomo », insiste en presentarla como una novedad, como una noticia extraordinaria, cuya rareza debe disponer de una forma de alto rango poético. Por eso añade ahora Cervantes: « Y de tal manera escribió [« el extraño caso »] el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren ». Un extraño caso eternizado, esto es profundizado, en forma literaria: he aquí lo que para Cervantes es una novela. La extrañeza del caso se refiere principalmente a lo inusitado y sorprendente del acontecimiento y también a lo extraordinario de su desarrollo, el cual, lejos de mostrar el desenlace desde el comienzo, mantiene la expectación del lector hasta el final. Es muy significativo que sea un poeta el que cuente lo sucedido a Preciosa, pues Cervantes en su primera novela parece subrayar, como ya lo hizo en el *Quijote*, que la prosa es equiparable al verso; es decir, que el valor emotivo, literario, poético, reside igualmente en la prosa que en el verso, y cómo a la narración, larga o breve, la forma poética que le conviene es la prosa.

II. Significado de *La gitanilla*

Si nos damos cuenta de la composición de una obra de arte, de una novela, en este caso de *La gitanilla*, facilitamos grandemente el goce estético, pues podemos comprender la relación y función de los elementos formales que constituyen dicha obra. Con otras palabras, somos capaces de explicarnos el porqué de lo que sentimos. Sin embargo, esto no es nada más que el primer paso, pues inmediatamente hemos de remontarnos a la esencia de la obra de arte y ver todos los elementos formales como símbolo. Analizar una obra consiste precisamente en descubrir el simbolismo funcional de todos los elementos que la constituyen, penetrar en ella vitalmente.

a) Gracia y pureza. Hombres y mujeres.
Atributo épico

La emoción primera que sentimos al leer *La gitanilla* es la de gracia y pureza. No de algo vago; por el contrario, esa ligereza y gracia se apoyan siempre en la tierra. No tenemos la sensación de algo romántico o impresionista — ya empleemos esas palabras en un sentido técnico, ya en sentido vulgar. El sentimiento de pureza puede producir en ciertas épocas y a ciertos individuos la sensación de algo ñoño. Pero no se trata de valorizar, sobre todo no sin antes estar seguros de haber comprendido.

Cervantes interpone inmediatamente la magia verbal entre la realidad y sus sentimientos. Ordena la humanidad en dos grupos — hombres y mujeres, « los gitanos y gitanas » —, construyendo la primera frase de la novela a base del sustantivo ladrones y del infinitivo sustantivado hurtar. El ritmo de la frase desposee a « ladrones » y « hurtar » de todo sentido peyorativo, al transformar las palabras en un atributo tipificador. Se dice que los gitanos y gitanas son ladrones para presentarlos de una manera general, como en la aventura de los rebaños del *Quijote* se habla de los « nómadas dudosos en sus promesas » o de « los medos que pelean huyendo ». Así, a la gitana que robó a Preciosa la introduce diciendo: « Una, pues, de esta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco ». Esta gitana vieja le enseñó a Preciosa todas las « trazas de hurtar ». Preciosa, la gitanilla, pertenece a

esta nación de ladrones, pero lo primero que hace para poner límite a la insolencia de un caballero es afirmar: « pues en verdad que no somos ladronas, ni rogamos a nadie », y es claro que Andrés se niega a robar, lo cual no hubiera tenido necesidad el novelista de hacérselo notar si no hubiera sido para realzar más la calidad épica del atributo de los gitanos.

La secuestradora de Preciosa era conocida por la « gitana vieja », y al gitano que pronuncia el discurso de bienvenida se le llama el « gitano viejo ». Todos los personajes quedan encerrados en un perfil típico. Cárcamo, el viejo, es el padre respetable; Andrés, el enamorado; el Paje-poeta, el libre. La misma « gitana vieja » es la nodriza de la tragedia. Junto a los personajes que desempeñan un papel en la acción, hay otros que tienen como único cometido dar lugar al diálogo y movimiento a la escena, como la gitana Cristina. Las observaciones de índole moral o social permanecen también dentro del cuadro de lo general.

b) La gitanilla es una piedra preciosa.
La naturaleza y la ley

Ni estudio de medio, ni de individuos ni de costumbres. Esta afirmación sería innecesaria, si no fuera por el empeño de una crítica, todavía no lejana de nosotros, en acercarse a la *Novelas ejemplares* como si fueran obras del siglo XIX. En esa zona de lo típico y general se mueve Preciosa, encarnando el ideal moral de lo femenino en la Contrarreforma. La gitanilla es una « piedra preciosa », una « joya », una « preciosa perla », bello símbolo de la honestidad. La virtud se dirige a Dios no por medio del Claustro, sino del Mundo, siendo en el Matrimonio donde llega a la plenitud de su realización. Al contestar Preciosa a la declaración de amor de Andrés, dice: « Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque en fin será vendida... Si vos, señor, por sola esta prenda venís, no la habéis de llevar sino atada con las ligaduras y lazos del matrimonio; que si la virginidad se ha de inclinar, ha de ser a este santo yugo, que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen; si quisieredes ser mi esposo, yo

lo seré vuestra ». El matrimonio da todo su valor a la virtud y la acrecienta. Al ideal antiguo, tal como lo vió el Renacimiento paganzante, expuesto por el « gitano viejo »: amor sin celos, pero sin adulterio; lealtad que no obedece a otras leyes que a las de la naturaleza; « ninguno solicita la prenda del otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos... entre nosotros así hace divorcio la vejez como la muerte; el que quisiere puede dejar la mujer vieja, como él sea mozo, y escoger otra que corresponda al gusto de sus años »; el hombre, obediente al dictado de la certera naturaleza, se une a la mujer sin otros lazos que los de la misma naturaleza y la abandona cuando la naturaleza lo reclama; a este ideal, opone Preciosa el suyo: « Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de *mi voluntad*, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos... Dos años te doy de tiempo para que tantees y ponderes lo que será bien que escojas o será justo que deseches: que la prenda que una vez comprada nadie se puede deshacer della, sino con la muerte, bien es que haya tiempo, y mucho, para miralla y remiralla... que yo no me rijo por la bárbara e insolente licencia que estos mis parientes se han tomado de dejar las mujeres, o castigarlas, cuando se les antoja ».

Honestidad y matrimonio tridentino. Honestidad para el matrimonio tridentino. Cervantes transforma la libertad de la Naturaleza en una libertad de la Voluntad (la cual se posee por un don de Dios: la gracia) y siente el matrimonio como un sacramento a través de la indisolubilidad del vínculo. Lo permanente de la unión descubre el sentido religioso del matrimonio, cuya trascendente emoción será la materia artística de alguna otra novela. Lo religioso del matrimonio le permite que pueda sentir en la sociedad la plena realización de la vida humana, al margen por completo de las Órdenes religiosas. Esto no impide que vea claramente el matrimonio como lo que es, como una institución social, pero esta institución social está totalmente impregnada de espíritu religioso. Preciosa ha puesto a Andrés como condición que deje la casa de sus padres y se vaya a vivir con los gitanos por un período de dos años, y, para que no quepa duda de lo que esos dos años significan,

añade: « quiero remitirlo toda a la experiencia deste noviciado ». No es un plazo destinado a conocer el temperamento y el carácter de la persona, como ha imaginado necesario el materialismo científico, sino un período de prueba y recogimiento en que las almas en contacto se iluminan mutuamente y su comunión purificadora las prepara para recibir el sacramento que redime de todo pecado al acto sexual.

III. Platonismo tridentino

Sería un error lamentable leer las *Novelas ejemplares* como novelas de tesis. En *La gitanilla* lo que sentimos es la profunda emoción religiosa de la Contrarreforma, que permite concebir al hombre en toda su dignidad racional, instituyendo sobre la libertad de la naturaleza una libertad superior, de un orden maravillosamente inflexible, que encuadra rígidamente la esencia de las cosas: la libertad de la gracia divina. La novela comienza mostrándonos a Preciosa cogida en esa red de sustantivos — ladrones, hurtar —; una piedra preciosa que no está en poder de su legítimo dueño, pero que a pesar de haber sido robada, de haber caído tan bajo — en la naturaleza —, continúa despidiendo los vislumbres de su origen. Éste es el punto de arranque de la acción, la cual consiste en moverse con toda libertad en esa malla formada de hombres y mujeres, revolviéndose con gracia y alegría jesuítica (tan lejana de la angustia calvinista o jansenista) y dispuesta siempre a desenredarse y escapar. Cuando Preciosa contesta al discurso del gitano viejo — pareja de discursos que está haciendo juego con los discursos anteriores del Caballero y Preciosa — estamos en el momento en el que los dos mundos, el de la Naturaleza y el de la Gracia, hacen patente su divergencia, la cual nos conduce directamente al primer final, el esencial, de la novela: al canto amebeo, en que se dejan oír las armonías sublimes que preludian la elevación del alma angélica y preciosa.

La esencia de la virtud encarnada en Preciosa; de ahí le viene a la novela y al personaje su carácter alado, angelical. Por eso la novela cristaliza en el canto amebeo de Andrés y el Paje-poeta, en el cual Cervantes hace sonar un platonismo a lo Fray Luis de León:

Andrés. — Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornado el cielo ;
y en esta semejanza,
si tanto tu divino ingenio alcanza,
aquel rostro figura
donde asiste el extremo de hermosura.

Clemente. — Donde asiste el extremo de hermosura,
y adonde la *Preciosa*
honestidad hermosa...

Preciosa se une al canto para exclamar :

En esta empresa amorosa
donde al amor entretengo,
por mayor ventura tengo
ser honesta que hermosa.

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

En este mi bajo cobre,
siendo honestidad su esmalte,
no hay buen deseo que falte,
ni riqueza que no sobre.

No me causa alguna pena
no quererme o no estimarme,
que yo pienso fabricarme
mi suerte y ventura buena.

Haga yo lo que en mí es,
que a ser buena me encamine,
y haga el cielo y determine
lo que quisiere después.

Quiero ver si la belleza
tiene tal prerrogativa,
que me encumbre tan arriba
que aspire a mayor alteza.

Si las almas son iguales,
podrá la de un labrador
igualarse por valor
con las que son imperiales.

De la mía lo que siento
me sube al grado mayor,
porque majestad y amor
no tienen un mismo asiento.

Hemos pasado del estado en que el hombre vive olvidado de su origen al del hombre que lentamente lo va recordando. Nada de gitanismo, sino platonismo tridentino. Alejados de toda connotación realista, transformados en un arabesco puramente decorativo, los gitanos están en la novela para expresar el estado natural del hombre, el cual sirve de fondo a la acción. Hay una polaridad entre el comienzo y el final, entre ese acorde de gitanos ladrones y el cielo adornado de luces bellas, polaridad que corre a través de toda la novela. Pero precisamente lo que hay que hacer es darse cuenta de que esa polaridad existe y penetrando en ella dar sentido a toda la obra y sus partes. Cervantes se acerca tanto a Fray Luis de León, el poeta de quien había dicho en el *Canto de Caliope* :

a quien yo reverencio, adoro y sigo,

para subrayar el platonismo de su novela. Y acaso *La perfecta casada* alumbrara en Cervantes el sentido que estaba buscando. En las danzas religiosas de Preciosa delante del templo hay una resonancia bíblica, eco quizá de Fray Luis de León. No se trata de encontrar una fuente, sino de confirmar la significación apuntada.

« Y así, la primera loa que da a la buena mujer es decir de ella que es cosa rara, que es lo mismo que llamarla preciosa y excelente cosa, y digna de ser muy estimada, porque todo lo raro es precioso. Y que sea aqúeste su intento, por lo que luego añade se ve : “ Alejado y extremado — dice — es su precio ”. O, como dice el original en el mismo sentido : “ Más allende, y muy alejado sobre las piedras preciosas, el precio suyo ”.

« De manera que el hombre que acertare con una mujer de valor se puede desde luego tener por rico y dichoso, entendiendo que ha hallado una perla oriental, o un diamante finísimo, o una esmeralda, u otra alguna piedra preciosa de inestimable valor.

« Así, y por la misma manera, el mostrarse una mujer la que debe, entre tantas ocasiones y dificultades de vida, siendo de suyo tan flaca, es clara señal de un caudal de rarísima y casi heroica virtud.

« Y éste es el primer loor que le da el Espíritu Santo, y con éste viene como nacido el segundo, que es compararla a las piedras preciosas.

« Porque, así como el valor de la piedra preciosa es de subido y extraordinario valor, así el bien de una buena tiene subidos quilates de virtud; y como la piedra preciosa en sí es poca cosa, y por la grandeza de la virtud secreta cobra gran precio, así lo que en el sujeto flaco de la mujer pone estima de bien es grande y raro bien; y como en las piedras preciosas la que no es muy fina no es buena, así en las mujeres no hay medianía, ni es buena la que no es más que buena; y de la misma manera que es rico un hombre que tiene una preciosa esmeralda o un rico diamante, aunque no tenga otra cosa, y el poseer estas piedras no es poseer una piedra sino poseer en ella un tesoro abreviado, así una buena mujer no es una mujer, sino un montón de riquezas, y quien las posee es rico con ella sola, y sola ella le puede hacer bienaventurado y dichoso ».

En estos párrafos del capítulo II de *La perfecta casada* puede que encontrara Cervantes la inspiración para *La gitánilla*, inspiración en el sentido de que debieron dar a su imaginación el punto de arranque y la dirección de movimiento. Quizá podemos ver cómo Cervantes a medida que va leyendo a Fray Luis siente que todo el mundo de sus *Novelas* toma la forma de una piedra preciosa. La relación entre *La perfecta casada* y *La gitánilla* me parece evidente, y también la función de la obra de Fray Luis de León. Pero, además, esta cita intenta ver confirmado, aunque innecesariamente, por un autor contemporáneo y admirado de Cervantes, el significado de *La gitánilla*.

Con las últimas poesías, la novela marcha rápidamente hacia la anagnórisis del desenlace, el segundo final que va aumentando su volumen célico con todo el dramatismo de la Tierra, y en el cual no se deja de aludir a los requisitos formales que el Concilio de Trento exigía para el matrimonio.

IV. Honestidad más desenvoltura

Sólo una sensibilidad embotada y un gusto, peor que malo, mediocre, podrían convertir la profunda emoción y sentido poético de *La gitánilla* en blanda pudibundez. Sin embargo, también pue-

de explicarse que llegara a verse de esta manera ya que, como acontece siempre, la Contrarreforma encerraba en su seno la semilla de su propia decadencia. De la misma manera que el sentimiento barroco llegará a producir la sensiblería rococó y el espíritu religioso se transformará en mojigatería, igualmente este profundo sentido de la honestidad corría el peligro de transformarse, como se transformó, en un falso sentido del pudor, que precisamente alcanza su nivel más alto en la segunda mitad del siglo XIX, siendo objeto de las más acerbas censuras por parte de los naturalistas.

De este peligro se aleja vital y certeramente Cervantes, pues desde el comienzo de *La gitánilla* no sólo insiste en la honestidad de Preciosa sino en su desenvoltura. Una gitana no se atreve a entrar en la casa de juego, temiendo verse rodeada de tantos hombres, y Preciosa contesta donosamente a esos temores. A Andrés le dice: « Sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada »; y añade, mostrando la vitalidad de su virtud: « No la tomaré tan demasiada, que no se eche de ver desde bien lejos que llega mi honestidad a mi desenvoltura ». Es la desenvoltura de Preciosa la que le da esa gracia tan humana y al mismo tiempo la que establece una nueva relación entre el hombre y la mujer, que se basa en la mutua y alegre confianza de dos almas religiosamente unidas: « Solicita / la bonita / confiáncita, / no te inclines / a pensamientos ruines, / verás cosas, / que toquen en milagrosas ». Esta poesía es el ensalmo que le dice Preciosa a Andrés, a punto de desmayarse por los celos que le causó el soneto que el Paje-poeta había dado a la gitánilla. Es el ensalmo que limpia el corazón del hombre, purificándolo de todo pesimismo y ruindad, permitiéndole que descubra una humanidad dispuesta al bien. Humanidad, hombres y mujeres, en cuya capacidad de mantenerse a la altura del propósito para que fué creada hay que confiar. La belleza física del Renacimiento es sustituida por esa belleza moral del Barroco, la cual se presentó todavía con una forma bella. La religión se siente exclusivamente en lo moral, en lo social. Es necesario tener siempre en cuenta esa manera de sentir lo religioso, pero no se debe olvidar ni por un momento que lo social está muy lejos aún de quedar reducido a un mero racionalismo deísta o a una mecánica física, pues es una sociedad, una moral, en que al hombre barroco se le revela Dios.

V. Ejemplaridad : belleza formal de
la interior videncia moral

La Contrarreforma no deja de sentir la obra de arte como belleza, antes al contrario. El Barroco es una de las épocas que ha tenido mayor sensibilidad para lo bello. La gran semejanza que existe entre la Contrarreforma y el Protestantismo en la manera de concebir el mundo cesa precisamente en lo que se refiere a los valores formales, pues mientras el Protestantismo va decididamente guiado por el deseo de interioridad y de captar la esencia de las cosas en toda su pureza ideal, el Catolicismo de la Contrarreforma, llevado también del mismo deseo, que siente con la misma intensidad que el Protestantismo, quiere sin embargo salvar el mundo de las formas. La Contrarreforma siente lo que hay de satánico en ese anhelo de esencias puras. Por eso Cervantes, al mismo tiempo que hace de Preciosa la forma, la figura de una idea platónica, de la honestidad, nos describe la Poesía, en *La gitani-lla*, exactamente con las mismas palabras con que ha dado ser a Preciosa: « La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta ». Esta bellísima doncella, Dama Poesía, gusta de pasearse en la soledad, entretenida con las fuentes, consolada por los prados, hallando alegría en los árboles y esparcimiento en las flores. La poesía « deleita y enseña a cuantos con ella comunican ». Es la misma fórmula clásica; de aquí el riesgo de no comprender a Cervantes ni a la Contrarreforma, de no comprender la ejemplaridad de las *Novelas*. La Poesía no nos enseña amablemente una serie de preceptos o reglas morales, un conjunto de conocimientos prácticos. El deleite de la Poesía es una iluminación interior, una videncia, un transporte exaltado que eleva el alma a la región de lo esencial.

EL AMANTE LIBERAL

Paralelismo antitético y su fondo

La novela que nos cuenta las aventuras de Ricardo y Leonisa comienza con un lamento y termina con un discurso. Lamento de Ricardo cautivo y discurso de Ricardo libre. Este paralelismo antitético contiene el acontecer, marca el punto de partida y el de llegada del sucederse de los hechos, indicando, sobre todo, la trayectoria de un desarrollo espiritual. El protagonista cuenta cómo él y Leonisa cayeron en cautividad y las peripecias que le ocurrieron hasta llegar a poder de Hazán-bajá; la narración de Leonisa completa lo contado por Ricardo. Las narraciones no se siguen una a otra, pues entre ellas se interpone la escena del encuentro de los dos cautivos. La importancia de estas narraciones para la forma novelesca se subraya con el continuo tema de la pregunta, que está realzando la índole de lo que se cuenta: una serie de aventuras. Junto a las preguntas, se insiste en el rescate de los cautivos: manera de ir indicando temáticamente la liberalidad de Ricardo. El sucederse de las aventuras sirve de cauce a la corriente de la liberación interior.

De un lado cautiverio (preguntas, aventuras) y rescate (liberalidad); de otro el fondo en que ocurren todos los accidentes. Ricardo y Leonisa son sicilianos, pero, es claro, en la novela se les trata como españoles; en cambio ni por un momento se permite que el lector olvide la extranjería de los turcos, en cuyo poder se encuentran. Inmediatamente después del lamento y antes de comenzar su narración, Ricardo hace una serie de preguntas al renegado Mahmut (confidente), medio por el cual Cervantes da cuenta de las costumbres y peculiaridades de los turcos. Este fondo turco es un elemento decorativo, que, al mismo tiempo que da el volumen del viaje — el Gadí es una especie de obispo; el Bajá es como un

virrey ; la Puerta del Gran Señor es como decir la corte ; el Visirbajá y los cuatro bajaes, que forman el Gran Consejo del Turco, igual al Presidente y los oidores del Real Consejo, lo sumario de la justicia, la manera de proveer cargos y de tomar la residencia a los oficiales, el cambio de éstos, las costumbres de las mujeres turcas, son otros tantos trazos informativos, que al contrastar con las costumbres de España pintan la emoción del viaje y decoran con su exotismo la narración —, permite, tratándose de los turcos, presentar una moral cómicamente inferior a la cristiana. La sensualidad oriental, en este caso turca, puede aparecer a los ojos occidentales como más excitante que la suya ; sin embargo, conserva siempre un aspecto cómico en la manera y el movimiento, comicidad fácil de encontrar en todo lo extranjero, es decir, en todo lo particular.

Las aventuras de Ricardo y Leonisa

Ricardo cuenta cómo a Leonisa y a él los hicieron cautivos y la tormenta que separó las dos naves en que iban, haciendo naufragar la de Leonisa, por lo cual la creyó muerta. Terminada su narración, va con Mahamut a presenciar la toma de mando de Hazán, que tiene lugar en las afueras de la ciudad de Nicosia, y a la tienda del Virrey llega un judío a vender una esclava : Leonisa. Todos quieren comprarla y todos la compran, pero como no es posible que se pongan de acuerdo en quién se va a quedar con ella, pasa a poder del Cadí para ofrecerla en nombre de los tres — el antiguo bajá Ali, el nuevo, Hazán, y el Cadí — al Sultán. Esto da lugar a la intriga de la novela : Mahamut consigue que Ricardo vaya también a posesión del Cadí ; la mujer del Cadí, Halima, se enamora de Ricardo (que ha cambiado su nombre por Mario) ; el Cadí está enamorado de Leonisa ; los dos cristianos, para ganarse el favor de sus amos, tienen que servir de intermediarios a sus amores. Pero, así, Ricardo consigue volver a ver a Leonisa. Ella, en el cautiverio, no ha cambiado sus sentimientos con respecto a Ricardo : continúa no queriéndole, enterándonos de la razón de su desvío : « Siempre te tuve por desabrido y arrogante [le dice], y que presumías de ti algo más de lo que debías. Confieso también que me engañaba, y que podría ser que hacer ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño, y, estando

desengañada, fuese, con ser honesta, más humana ». Leonisa le cuenta lo que le sucedió desde el momento que la tormenta hizo que naufragara.

La intriga llega a su mayor complicación cuando el Cadí se dispone a llevar a Leonisa a Constantinopla, liberándose de esta manera del asedio de Hazán, que quiere que se la entregue. Además, el Cadí piensa deshacerse de su mujer Halima, matándola ; y diciendo que ha sido Leonisa la que se ha muerto, no se verá obligado a ofrecérsela al Sultán. Es claro que Ali y Hazán están allí para impedir que el Cadí consiga llevar a cabo sus planes. En el ancho mar se repite la misma escena que tuvo lugar en la tienda. Las naves de los bajaes abordan la del Cadí, se matan los turcos unos a otros, quedando para Ricardo y los cautivos cristianos el intervenir al último momento y recobrar su libertad. Vuelven a Trápani en una de las naves ; Halima y Mahamut, ambos renegados, entran de nuevo en el seno de la Iglesia ; Ricardo devuelve a Leonisa a su antiguo amante, el lindo Cornelio ; pero la bella muchacha prefiere a Ricardo.

Actitudes, movimiento y color

Podemos distinguir en *El amante liberal* cuatro partes también : 1, el cautiverio y la tormenta (narración de Ricardo) ; 2, el encuentro de los dos cautivos con la narración de Leonisa ; 3, la batalla naval, y 4, la vuelta a Trápani.

Es una novela de aventuras y de intriga, con un alegre final. La alegría — Ricardo consigue que Leonisa le ame ; las riquezas, que se reparten generosamente, compensan los trabajos del cautiverio — se traduce en las acciones de los personajes, los cuales, llenos de júbilo al ver de nuevo su patria, se disfrazan de turcos para sorprender a sus coterráneos. Este disfrazarse tiene todo el carácter de un aparecer con los trofeos conseguidos en la victoria.

Entre dos bellas y elocuentes actitudes, la del lamento del comienzo y el discurso del final, transcurre la acción llena de movimiento y color. La belleza de Leonisa ha enamorado a Cornelio, a Izá, el corsario que la cautivó, al judío que la vendió, a Ali, a Hazán y al Cadí. Ricardo luchó contra gran número de enemigos, matando a cuatro, cuando fué hecho cautivo, y, en la batalla naval, él es el que pone fin a la dura refriega. Vemos las naves ser

juego de las olas y dar contra las peñas primero, abordarse fieramente después, y por último cruzar el mar con la ligereza del viento. Cuando Hazán-bajá va a tomar posesión de su cargo, en lugar de preocuparse del gobierno sucumbe ante la belleza de Leonisa. Allí saca su alfanje, y el Cadí, igualmente enamorado, con ingeniosa argucia se queda con la esclava, toda ella cuajada de pedrería y envuelta en rutilantes sedas.

Color y espacio

La novela no produce, sin embargo, una impresión de desenfadado dinamismo, sino más bien de acción contenida. Ello se debe no sólo a que es una narración, sino a la importancia que tiene la segunda parte — momento del encuentro —, con tres escenas idénticas de reposo y de agitada conmoción interior: la primera, Leonisa entre los bajaes y el Cadí; la segunda, trasposición de la anterior, una esclava ante Carlos V; y la tercera, Leonisa en la casa del Cadí. Cervantes consigue al mismo tiempo un fuerte efecto de color y sobre todo de espacio ilimitado. Es el momento en que presenta directamente Leonisa al lector, el momento en que ante el lector se enfrentan Leonisa y Ricardo. Ya habíamos visto a Leonisa, descrita por Ricardo, en un «jardín de amor», sentada bajo un nogal, en un estrado de flores, junto a su amante Cornelio, figura de púber. Escena de blando sensualismo, apenas apagado por la sordina de la honestidad: los dos amantes estaban sentados el uno al lado del otro, «aunque desviados un poco». La escena en la tienda es de una fuerte sensualidad, que trasciende el sexo, pues todos los sentidos se avivan ante el espectáculo de la bella cristiana. Junto al tafetán carmesí, que le cubre el rostro, y los carcajes de oro que adornan sus tobillos y brazos, todo sembrado de perlas, nos pinta Cervantes el «cendal delgado» de las mangas que dejan traslucir la belleza de los brazos. Cuando descubrió su rostro, «deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes, como el sol, que, por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean: tal era la belleza de la cautiva cristiana, y tal su brío y su gallardía». Esta densidad sensual, a lo Rembrandt, se subraya con el hecho de la venta: «falta ahora por decir lo que sintió Ricardo de ver andar en almoneda su alma». Se rebaja ahora lo sexual de esta

sensualidad, porque Cervantes trata de una manera cómica la lujuria de los tres viejos y su Sultán — comicidad que sobresaldrá igualmente cuando veamos a Halima ardiendo en deseos de Ricardo y al Cadí muriendo por Leonisa, el marido teniendo que encerrarse en la Mezquita por cuatro horas, que su mujer aprovecha para entrar al cristiano en el Harén. Familia, altos cargos, religión, todo es divertidamente ridículo; todo, inferior a lo cristiano.

Le convenía descartar el elemento sexual de esta sensualidad pero sin que se perdiera la intensidad de lo sensual, esto es, de la belleza corpórea, intermediaria entre el hombre y la belleza espiritual: la forma sensible de la belleza espiritual. Por eso hace cristalizar esta escena, sublimándola, en la escena de la tienda de Carlos V. Ya Mahamut, aprovechándolo Cervantes para el desarrollo del argumento, recrea la historia de Ricardo, Leonisa y Cornelio, subrayando la mezquindad y avaricia de Cornelio, con lo cual hace resaltar la liberalidad de Ricardo, y diciéndole a Leonisa que Ricardo ha muerto — esta muerte de Ricardo es simbólica. Apenas hemos oído esta recreación de las relaciones de los tres personajes, cuando Ricardo recrea la escena de la tienda en presencia de los bajaes. La disposición de la escena es la misma; dice Ricardo: «Acuérdome, amigo Mahamut, de un cuento que me contó mi padre... Me contó que cuando el Emperador estuvo sobre Túnez, y la tomó con la fuerza de la Goleta, estando un día en la campaña, y en su tienda, le trujeron a presentar una mora por cosa singular en belleza»; suprime todo lo referente al traje y las joyas, conservando, en cambio, el efecto de luz dorada y de claroscuro, pero de manera distinta de la anterior. En la escena precedente, es el rostro de Leonisa el que al ser descubierto inunda de luz la tienda, «como el sol, que, por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean»; ante la presencia del Emperador: «entraban algunos rayos del sol por unas partes de la tienda, y daban en los cabellos de la mora, que con los mismos del sol, en ser rubios, competían, cosa nueva en las moras, que siempre se precian de tenerlos negros». Antes era la belleza de la mujer la que llenaba de hermosura la tienda; ahora esta mujer se ha espiritualizado hasta el punto de quedarnos sólo como una cegadora mancha de oro — sol y cabellos — envuel-

ta en la oscuridad del pabellón. La cómica lucha de los bajaes desaparece transformada en la competencia entre dos caballeros-poetas. Como Hazán reclama para sí a Leonisa cuando Alí apenas ha terminado de comprarla, ahora, mientras un poeta ha dicho una copla de cinco versos de difícil consonante, el otro, « como si le hurtara la media copla de la boca, la prosiguió y acabó con las mismas consonancias. Y esto mismo [concluye Ricardo] se me vino a la memoria, cuando vi entrar a la hermosísima Leonisa por la tienda del bajá ». Nos hemos quedado ante una belleza corpórea puramente espiritual, que sirve sólo de materia a los poetas. Es tan evidente la cristalización artística del tema y su sublimación, que no haría falta insistir, si no fuera porque Cervantes nos señala el proceso de su creación artística. Al terminar Ricardo la narración de su cautiverio ahogado por la emoción (« Y en este "todavía" se le pegó la lengua al paladar, de manera que no pudo hablar más palabra, ni detener las lágrimas... »), Mahamut observa: « Ahora he hallado ser verdadero ... lo que suele decirse, que lo que se sabe sentir se sabe decir, puesto que algunas veces el sentimiento enmudece la lengua ». Al pasar de la narración de la experiencia vital a la recitación de los versos, el mismo Mahamut comenta: « Bien me suenan al oído ... y mejor me suena y me parece que estás para decir versos, Ricardo, porque el decirlos, o el hacerlos, requieren ánimos desapasionados ».

Para contar bien, es necesario sentir lo que se cuenta, aunque a veces el sentimiento puede no tener otro recurso expresivo que el silencio. El decir está en relación directa con el sentir cuando no hay que elaborar lo que se siente, cuando ni se crea ni recrea, cuando se entrega la realidad sin intermediario de ninguna clase. Para la creación literaria (el decir es también una creación; « decir o hacer », afirma Mahamut), en cambio, hay que dominar el sentimiento. Se parte en ambos casos del sentir, pero se pueden hacer versos o decirlos cuando se está por encima de ese sentir, más allá del sentimiento, cuando se está ya « desapasionado », esto es, cuando se entra en la zona del arte, de lo consciente, del saber, de la elaboración trabajosa.

Jorge de Montemayor piensa de la siguiente manera; en la *Diana*, Celia dice: « quien tan bien sabe decir lo que siente, no debe sentillo tan bien como lo dice » (*Orig. Nov.*, II, pág. 283b). Fray

Luis de León (véase la cita completa del texto en el estudio del *Coloquio*) afirma: « Porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar; pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad ». Ahora, además de hacerse una diferencia entre el sentimiento y su expresión — enraizándola en el tema de la ciudad y el campo —, se pone al descubierto, más claramente que en Montemayor, la artificiosidad del hablar, su alejamiento del sentir pristino (un romántico diría de la espontaneidad); cómo lo que se gana en presentación, en arte, se pierde en pureza. El sentir de los pastores — ingenuo, sencillo, sin artificio — se da a conocer por medio de una expresión próxima también a la naturaleza. Al distanciarnos de la naturaleza — en la ciudad — el sentimiento pierde su fineza primera, su inocencia, se hace lascivo y su expresión artificiosa. Fray Luis de León, que vive en el primer Barroco, está todavía muy cerca del Renacimiento; es también posible que no le interesara en ese momento separarse de una doctrina recibida; la cuestión es que, como Montemayor, hace una diferencia entre arte (elaboración) y naturaleza (puro), saber hablar se opone a sentir (obsérvese de paso cómo el orden, la claridad y sencillez renacentista oculta una gran confusión, mientras el desorden, claroscuro y confusión del Barroco es la flor de un orden y claridad esenciales).

Cervantes — en el Barroco — no sólo reconoce esta oposición, sino que la considera como un requisito de la obra de arte; hasta aquí casi igual al Renacimiento. Pero expresión y sentimiento en realidad no se oponen para Cervantes. Representan dos momentos diferentes de valor distinto, dos momentos estrictamente necesarios: primero el sentimiento, luego el hacer; pasión y desapasionamiento. Todavía no acaba aquí la diferencia con el Renacimiento. Una vez vista la diferencia total entre obra de arte y sentimiento, el Barroco, precisamente por haber visto esta diferencia, puede notar cómo el sentimiento tiene una expresión que no es artística y que además no tiene que serlo, pero que es muy eficaz. Ni se encuentra ni se busca la expresión justa de un sentimiento, porque éste viene siempre con ella — a veces el silencio —; lo que no trae nunca un sentimiento es su expresión artística, y menos aún justa; ésta hay que buscarla con tesón, se la encuentra trabajando en ella desapasionadamente — se la encuentra o no se la encuentra.

Cervantes en esta novela declara la diferencia entre la expresión espontánea y la expresión artística, pero no lo hace de una manera teórica, ya que llega a ella para dar a conocer las dos situaciones diversas en que se halla su personaje. Pero esta diferencia entre las dos expresiones, que el Barroco capta, hay que tenerla en cuenta para comprender alguna vez el comportamiento de algún personaje. Por ejemplo, el inglés Ricaredo en la guerra, para comunicarse con el enemigo español, habla español, pero cuando tiene que contar su historia, con el decoro y elocuencia de todo narrador, hace que un español la cuente, Isabel, porque él sabe que puede servirse de una lengua extranjera eficazmente con un propósito utilitario, pero de ninguna manera con una intención no ya artística, sino meramente social. Y así vemos cómo todavía se complica más el tema de decir y sentir, que tan sencillo aparecía en labios de la renacentista Celia.

Hemos mostrado la actitud del Renacimiento y del Barroco respecto a la relación de la creación artística y el sentimiento que le sirve de punto de partida; pero, señalándolo aquí, lo que quería hacer notar es la insistencia de Cervantes — y por lo tanto la importancia que le concede — en subrayar la diferente elaboración que hace sufrir a los materiales, según los quiera situar en la realidad o en el arte, el juego de calidades que encuentra, y cómo al relacionar estas diferencias se teje sutil, complicada y deslumbrante armonía de sonidos, colores y símbolos.

La tercera escena tiene lugar en casa del Cadí. El color y las delicadas veladuras dan lugar a una sensación de puro espacio ilimitado, en el cual, purificados los amantes, van a encontrarse para la última prueba: la de su propio amor. « Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol, que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha, y el brazo sobre las rodillas, *los ojos a la parte contraria* de la puerta por donde entró Mario [Ricardo ha cambiado de nombre], de manera que, aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía. Así como entró Ricardo, paseó toda la casa con los ojos, y no vió en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba. En un instante al enamorado Ricardo le sobrevinieron tantos pensamientos, que le

suspendieron y alegraron, considerándose veinte pasos, a su parecer, o poco más, desviado de su felicidad y contento. Considerábase cautivo, y a su gloria en poder ajeno. Estas cosas revolviendo entre sí mismo, se movía poco a poco, y con temor y sobresalto, alegre y triste, temeroso y esforzado, se iba llegando al centro donde estaba el de su alegría, cuando a deshora volvió el rostro Leonisa, y puso los ojos en los de Mario, que atentamente la miraba. Mas cuando la vista de los dos se encontraron, con diferentes efectos dieron señal de lo que sus almas habían sentido. Ricardo se paró, y no pudo echar pie adelante. Leonisa, que, por la relación de Mahamut, tenía a Ricardo por muerto, y el verlo vivo tan no esperadamente la llenó de temor y espanto, sin quitar del los ojos, ni volver las espaldas, volvió atrás cuatro o cinco escalones, y sacando una pequeña cruz del seno la besaba muchas veces y se santiguó infinitas, como si alguna fantasma o otra cosa del otro mundo estuviera mirando ».

Esta escena queda ligada a la de la tienda del Bajá — « Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del bajá » —, pero el traje pierde toda su esplendorosa belleza material, la cual es sustituida por una bella y delicada actitud de espiritual meditación y lejanía — « tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha » —. La sensación de espacio cerrado y corpóreo de la tienda se reemplaza con una de inmensidad — « sentada al pie de una escalera grande de mármol, que a los corredores subía » —; el cuerpo humano nos da la proporción de esa grande escalera, que se eleva y sube. En ese espacio inmenso los cuerpos no chocan; las miradas no se encuentran. Leonisa dirigía « los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario » — divergencia que alejándonos del centro nos lleva al confín y que acentúa por eso mismo el centro, da toda la musicalidad, todo el lirismo, todo el silencio del encuentro —; Ricardo al entrar crea una sensación de espacio vacío — « así como entró Ricardo, paseó toda la casa con los ojos, y no vió en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba » —, que debe compararse a la concentración de todas las miradas cuando Leonisa entra en la tienda del Bajá. Al ver a Leonisa se siente sobrecogido por la emoción, « considerándose veinte pasos, a su parecer, o poco más, *desviado* de su felicidad y contento ».

La medida imprecisa insiste en la inmensidad del espacio, el cual se recorre lentamente — « se movía poco a poco » —, agrandándolo así todavía más, mientras « se iba llegando al centro donde estaba el de su alegría ». Ahora vuelve el rostro Leonisa, « y puso los ojos en los de Mario, que atentamente la miraba ». Por fin, las miradas « de los dos se encontraron ».

De la materia al espíritu

La emoción de esta escena, y su belleza, alcanza toda su intensidad y significación si, relacionándola íntimamente con la de la tienda del Bajá, conseguimos darnos cuenta de cómo la materia se transforma en espíritu, cómo la sensación de color se ha cambiado en una de espacio ilimitado, de casi música, no olvidando el papel que desempeña la escena en la tienda de Carlos V.

No es sorprendente que el siglo XIX, en su segunda mitad, haya estado ciego para esta belleza, ya que no tenía sensibilidad para estos valores, siendo su estética y su concepto del mundo tan distintos de los del Barroco; sin embargo, nosotros tenemos el deber de verlos y sentirlos. No sintiendo la estética de una época no se puede comprender el significado de sus obras de arte. Sin esfuerzo se puede ver ahora que *El amante liberal* no es una novela de aventuras marítimas y corsarios. Ricardo desde sus tiernos años había estado enamorado de Leonisa, y la había amado por lo que todo hombre se enamora de una mujer, por bella. Por la misma razón Leonisa había preferido a Cornelio. El encuentro que dió lugar al cautiverio — la escena en el jardín, cuando Ricardo sorprende a Leonisa con Cornelio — respira todo él una penetrante sensualidad. Las veladuras y los tonos delicados de esta sensualidad son aquellos que convienen a estas obras de Cervantes (al estudiar *El celoso extremeño* volveremos a insistir sobre este punto) que transmiten siempre un mensaje espiritual; en obras o personajes de otra tonalidad la manera de tratar la sensualidad cambia.

Ser esclavos de los sentidos es el verdadero cautiverio. Al dejarse llevar de la pasión y la cólera en el jardín es cuando llegan los corsarios, comenzando entonces todas las peripecias y el sufrimiento del hombre y de la mujer. Leonisa, después, ya no tiene que librarse de la débil tentación de Cornelio, sino de las acechan-

zas de Izuf, del judío, del Cadí. Se ve rodeada de hombres, a quienes su hermosura, sin poderlo impedir, despierta la lascivia; hombres que, con tal de satisfacer sus deseos, están dispuestos a todo, también a regalarla y adorarla. Su virginidad, como rayo de oro, ha cruzado todos los peligros; Leonisa lo afirma repetidamente, primero a Mahamut, después a Ricardo. Hoy, dada nuestra educación naturalista, produce un efecto más raro que nunca ver que una muchacha habla constantemente de su virginidad, tanto si la ha perdido como si la conserva, y no sólo que habla sino que se lo cuenta al primero con quien tropieza; en otras novelas, *La señora Cornelia*, por ejemplo, se encuentran escenas verdaderamente sorprendentes. Hoy, como consecuencia precisamente del Barroco — tridentino y protestante —, humilla al hombre el enraizar algo profundamente espiritual en lo material y fisiológico, tanto más cuanto que se ha llegado a considerar lo fisiológico estrictamente como tal y se le ha desposeído de todo sentido espiritual, quedando, así, delimitadas exacta y puramente las dos zonas de lo material y lo espiritual. Esta actitud es una última consecuencia del Barroco, el cual se sentía atormentado por la exigencia de delimitar pulcramente lo real y lo esencial. La dolorosa victoria en esta pesquisa la obtiene el Impresionismo. En el Barroco propiamente dicho, sin embargo, la materia está todavía en estrecho contacto con Dios; por eso se puede hablar sin rubor — tanto en el teatro como en la novela — de la virginidad, porque el acto sexual es todavía un hecho espiritual. Cuando se pierde este sentido espiritual, es claro, queda sólo la alusión a ciertos órganos y a ciertas actividades privadas, que el más elemental sentido de cortesía aconseja evitar. Para volver a hablar del sexo será necesario hacerlo desde un punto de vista científico — médico, sociológico, psicológico —; ya no se tratará de pecado o de virtud, sino de problema.

El heroísmo barroco

A los sufrimientos del hombre, dramatizados en el cautiverio (raptó y tormenta), se oponen los trabajos por vencerse en sí mismo, dramatizados en la batalla naval; y a las peripecias de la esclavitud (esclavitud de los sentidos) se opone el laberinto en que se encuentran cuando ha sonado para ellos la hora de la regeneración.

La concupiscencia de Halima y el Cadí es el laberinto moral en que se ven encerrados: « No sé qué te diga, Ricardo, replicó Leonisa, ni qué salida se tome al laberinto donde, como dices, nuestra corta ventura nos tiene puestos ». Este laberinto moral, con su cruce de parejas, sería, sin embargo, pequeño peligro si no se hallaran encerrados los dos juntos. Sintiendo piedad el uno por el otro, unidos los dos y ajenos al mundo que los rodea, han de comunicarse cada día el progreso de los deseos sensuales. Leonisa será la intérprete de Halima cerca de Ricardo, y ella le dirá cómo la mujer arde en deseos de poseerle. A solas con él, tiene que pintarle cómo la carne de Halima sufre. Ricardo hará lo mismo con Leonisa, presentándole la lujuria del Cadí. Luego, cuando la pareja se separe, tienen que llevar rápidamente las respuestas que acallen el agudo deseo. Juntos, se verán envueltos por la espesa red de los sentidos; separados, la sensualidad continuará haciendo sentir la punzante apelación de su presencia. Juntos y separados, pensarán el uno en el otro, continuamente, siempre. La eterna pareja en la soledad de su amor. Pero en esta soledad tienen que librar la gran batalla, tienen que elevarse al heroísmo, domando la fiera del deseo. Rodeados de tentación por todas partes, por entre las llamas de la pasión que las circunda, surgen las figuras heroicas de la Contrarreforma. « El hablarnos será fácil, y a mí será de grandísimo gusto el hacello, con presupuesto que jamás me has de tratar cosa que a tu declarada pretensión pertenezca, que en la hora que tal hicieres, en la misma me despediré de verte, porque no quiero que pienses que es de tan pocos quilates mi valor, que ha de hacer con él la cautividad lo que la libertad no pudo»: así ordena Leonisa. El hombre tiene que acallar sus deseos en presencia de la mujer, a solas con ella; aun más, tiene que transformarlos en respeto; y Leonisa habla de los quilates de su valor (nótese el bello equilibrio entre la espiritualización de la materia y materialización del espíritu), valor que en seguida se transforma en oro: « como el oro tengo de ser, con el favor del cielo, que, mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio ». Leonisa nos declara la manera de concebir Cervantes la pureza. Manera activa, en que el hombre como un soldado de la compañía de Cristo, de la Iglesia, lucha para limpiar de escorias la dignidad humana, para acrisolar en el fuego de su virtud el oro de su natu-

raleza humana. Cervantes vuelve a salvar al hombre y encuentra el moderno heroísmo, que ya no consistirá en luchar con los demás, sino consigo mismo. Vencedor de victorias interiores, el hombre se aleja del mundo épico para instalarse en el mundo burgués. Porque este héroe de la virtud — en el mundo protestante lo será del deber — no macerará su carne en las soledades de la celda, luchando con ella bravamente, mientras implora el favor del cielo; vivirá en el Mundo, y « con el favor del cielo », en el cual cree, alcanzará la bienaventuranza eterna. Leonisa no pretende ser una Virgen para ofrendarse en holocausto, no aspira al martirio; por el contrario, su pureza la dedica al matrimonio, a la fecunda maternidad, a la maravillosa familia burguesa, que en la bella casa burguesa poblará el siglo xviii de virtudes domésticas. Mundo que en España tenía que agostarse en flor.

Ya se dijo antes que Leonisa había rechazado a Ricardo por creerlo desabrido, arrogante y con alto concepto de sí mismo, cualidades todas — casi defectos — que convienen a un mundo aristocrático pero que nada tienen que hacer en un mundo burgués. El comportamiento de Ricardo en el jardín le muestra tal como le creía Leonisa; lo importante, empero, es que él confiese: « agradezcote infinito el desengaño que me has dado, que le estimo tanto como la merced que me haces, en dejar verte; y, como tú dices, quizá la experiencia te dará a entender cuán llana es mi condición y cuán humilde, especialmente para adorarte, y sin que tú pusieras término ni raya a mi trato, fuera él tan honesto para contigo que no acertaras a desearle mejor ». Cuando Ricardo vuelve a Trápana, muestra todavía una elocuente arrogancia, pero hay que reconocer que no llega como un imperátor. Conviene insistir en que la renuncia al heroísmo épico no implica ningún menosprecio del valor físico, militar: la prueba la tenemos en cómo luchó Ricardo en el jardín y en la batalla naval; en *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, resplandecerá una vez más este valor. El valor militar continuará subsistiendo, pero ya no tendrá sentido, por ser una forma pretérita del heroísmo humano. Cervantes siente muy bien que la superficie de la Tierra ya está conquistada, que lo único que queda es repartírsela; de aquí la falta de nobleza de la guerra, pues tiene todo el carácter de ir en busca de despojos. De todas maneras, el que lucha ya no consigue

nada; el que lo obtiene todo es el que aguarda a que, hecha la paz, se pueda explotar el comercio. El hombre tiene que vivir en la sociedad y por lo tanto como sér pacífico, como un sér moral fuente del Derecho. Ése será el mundo del siglo XVIII; en el siglo XIX, el acento pasará de la moral a la ciencia.

La conmoción moral de Ricardo, su perfeccionamiento, ha sido su vivir, esto es, una lucha continua. De la derrota — el cautiverio — va a la victoria — la libertad —, y ha de compararse con el destino de Don Quijote, que de la victoria aparente — aventura de los arrieros — va a la derrota segura — aventura de los mercaderes —. *El amante liberal* nos señala la trayectoria del destino de Ricardo, su punto de partida y el punto de llegada, el lamento del hombre cautivo y el discurso del hombre libre.

Dos lienzos

Sobre un fondo de ruinas — las murallas de la desdichada Nicósia —, el cautivo deja escapar su queja. Cervantes compone una escena que está anunciando a Poussin. Un altozano, desde el cual el hombre, en una bella actitud clásica, contempla los muros derribados de la ciudad; a un lado, en la campaña, cuatro pabellones o tiendas; de una de ellas sale un personaje, Mahamut, el confidente, que permite a Ricardo comenzar la narración de sus desventuras¹.

¹ Será sugerente trazar un paralelo entre el tema de las ruinas y el monólogo interior. Ricardo se dirige a las ruinas, y Cervantes comenta: «... como si ellas fueran capaces de entenderle, propia condición de afligidos, que llevados de sus imaginaciones hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso». El dirigirse a las ruinas, a los objetos inanimados, es, pues, en el Barroco, signo de anormalidad producida por una pasión. El hombre se lanzará al monólogo sólo cuando encuentre a quién dirigirlo; necesita de alguien o algo para poder expresarse. Un intenso desequilibrio se establece entre el objeto y el sujeto, que pone de manifiesto el estado pasional del individuo. En el Romanticismo, por el contrario, la emoción crea inmediatamente una unidad entre el hombre y sus alrededores. El mundo se espiritualiza hasta ponerse al mismo nivel del sujeto. El hombre, dirigiéndose a las ruinas, a la naturaleza, presenta su capacidad sensitiva, descubre cómo todo en el mundo — hombre, plantas, agua, piedras — es capaz de sentimiento, y hasta lo apostrofa cuando espera respuesta y no la encuentra. El monólogo interior — que ya se halla en el Barroco y, a través del Romanticismo y el Naturalismo, llega a definirse en el Impresionismo, para encontrar todas sus posibilidades en Joyce —, primero,

Nos parece estar contemplando el primer acto de una tragedia francesa del gran siglo. Se comprende muy bien que las personalidades de Cervantes y Lope tuvieron fatalmente que chocar, ya que éste debía seguir un camino distinto.

Ese lamento no parece surgir de profundidades tan hondas como el calderoniano. Para mí, en cambio, tiene una vitalidad de significado y de sentimiento que Calderón ya no podía captar, pues él y su época traducen lo cultural en problema, en esquema intelectual; de aquí que aparezca más clara su profundidad, que se note mejor, precisamente, por no sentir ya vitalmente la cautividad del hombre, pudiendo, entonces, dar al misterio de la vida la claridad de línea de un problema.

Así como la cadena de preguntas es un procedimiento formal para recordar constantemente que estamos en un mundo de aventura con un fondo exótico, la insistente discusión del rescate quiere fijar al lector en la zona de lo material; pero a Leonisa no se la rescata con dinero. El valor moral de Ricardo es el que rescata a Leonisa, y aún éste no basta; el valor moral tiene que convertirse en acto heroico. Como se ve, ocurre con el rescate el mismo proceso que en las escenas de la tienda del Bajá y la casa del Cadi.

El discurso de Ricardo tiene el gran porte heroico del mejor Barroco. No hay oropel, nada que suene a falso, nada mediocre ni de gusto dudoso; es sorprendente la seguridad aristocrática con que se dispone el gran festival. El espectáculo es sencillamente grandioso. Cervantes pinta un Claude Lorrain. Un puerto y en la lejanía el amplio horizonte; la muchedumbre corona el muelle y puebla la marina; no es la gente baja sino el pueblo, todas las almas de Trápana, desde el gobernador y las mejores familias hasta el rapazuelo. Van a contemplar el espectáculo de vida o muerte. Bogando a cuarteles, se acerca lentamente la galeota adornada con banderolas y flámulas; la gente del bajel lanza gritos de alborozo.

expresa únicamente al hombre fuera de sí mismo, y, de signo de trastorno psíquico, va transformándose, hasta llegar a ser el instrumento que marca el fluir de la vida psíquica normal. La falta de lógica en el discurso señala la perturbación producida por la emoción o la pasión y que impide formular un razonamiento; luego en esa falta de lógica se tratará de sorprender la vida psíquica en su prístino brotar, cuando todavía no ha sido contaminada por la conciencia.

Desde el puerto y la marina contemplan la nave, que a medida que se acerca — avanza con el sol — se va llenando de luz y de color. La milicia y la caballería toman posiciones, todos están dispuestos, siempre dispuestos; viviendo plenamente, y por eso sin olvidar un momento el peligro, la muerte. Compárese con el melancólico silbato impresionista de la locomotora que conmueve un instante las espesas capas — monotonía, regularidad, vulgaridad, cotidianismo — de la ciudad provinciana y nocturna, mientras el que va — ¿adónde? — en el tren — hierro sobre hierro — al ver las luces mortecinas de lo fijo, siente toda la melancolía del camino. Almas, en la aglomeración, físicamente solas: Impresionismo. Comunidad civil: Barroco.

La verdadera liberalidad y el desenlace feliz

Siempre prevenidos, los de tierra dejan que los de la galeota desembarquen, comenzando la espléndida procesión de los que al volver a la patria pueden convertir todos los sufrimientos padecidos en trascendente alegría. Leonisa viene con su famoso traje; todos, vestidos de turcos: es su trofeo. Se dirigen al templo en acción de gracias, pero antes Ricardo habla a todos los presentes. A veces el discurso tiene unción de religiosa ofrenda: « después de mil perdidas esperanzas de alcanzar remedio de nuestras desdichas, el piadoso cielo, sin ningún merecimiento nuestro, nos ha vuelto a la deseada patria ». Ricardo cuenta cómo ofreció su hacienda para rescatar a Leonisa, cómo le dió su alma, cómo por libertarla aventuró su vida. « Y de todos éstos, que en otro sujeto más agradecido pudieran ser cargos de algún momento, no quiero yo que lo sean; sólo quiero lo sea éste en que te pongo ahora ». Ricardo renuncia a Leonisa y se la entrega a Cornelio. Ésta es la verdadera liberalidad del verdadero amante. Como al terminar la narración de su vida la emoción imponía un silencio, así ahora « calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua ». Intensos momentos de silencio, momentos de plenitud en que la vida espiritual se reconcentra acendradamente. Ricardo admira la figura heroica de Leonisa, « porque con más valor y entereza que buenamente decirse puede, ha pasado el naufragio de sus desdichas y los encuentros de mis ardientes cuanto honestas importunaciones ». Obsérvese que

las desdichas de Leonisa son el naufragio, que las luchas, los encuentros, son los de las importunaciones, honestas sí, pero también ardientes, y cómo en Leonisa, en su dignidad moral, Ricardo encuentra la fuerza inspiradora de su heroísmo. El desenlace feliz ocurre cuando Leonisa rechaza a Cornelio, y, entregándole a Ricardo su bella virtud en el matrimonio con las debidas dispensas del « obispo o arzobispo de la ciudad », permite que el hombre de sentir heroico reciba el premio de la victoria, realizándose plenamente a sí mismo.

El final feliz comercializado de la época actual — que tiene también un sentido cultural, puesto que es una pseudo compensación (como ciertos productos farmacéuticos de hoy) al doloroso final del drama moderno — impide que aprehendamos el significado del desenlace triunfal barroco, el cual no es otra cosa que el coronamiento vital de lo perfecto.

Arte y vida

Cervantes proyecta en la novela la emoción de los dos grandes momentos de su vida: Lepanto y Argel. « Otro día vieron delante de sí la deseada y amada patria; renovóse la alegría en sus corazones; alborotáronse sus espíritus con el nuevo contento, que es uno de los mayores que en esta vida se puede tener, llegar, después de luengo cautiverio, salvo y sano a la patria. Y al que éste se le puede igualar, es el que se recibe de la victoria alcanzada de los enemigos ». Cervantes, dominado por el espíritu barroco de polaridad, tenía que hallar en su vida la oposición que sirve de esquema a su obra, y obsérvese cómo la vida tiene que plegar la sucesión cronológica a las exigencias del arte. Cronológicamente: Lepanto y Argel; temporalmente, como vivencia espiritual: Argel y Lepanto, el fuego de la victoria — libertado de todo encadenamiento cronológico — iluminando para siempre con su resplandor la vida de continuo cautiverio.

Armas y letras en la vida de Cervantes, letras y armas en *El licenciado Vidriera*; el banquete de desposados antes de la boda, en *La fuerza de la sangre*; en *La señora Cornelia*, el hijo antes del matrimonio. Siempre los hechos en conflicto con la sucesión cronológica, pero guardando intacta su temporalidad, que deja en libertad lo esencial, lo eterno, el arte.

RINCONETE Y CORTADILLO

Novela de marco. Sentido demoníaco de la Tierra

La novela *Rinconete y Cortadillo* es una de las « novelas ejemplares » en que Cervantes trabaja con la forma de « marco ». Un marco incipiente, que en la primera creación de la obra se destaca con un vigor atenuado en la segunda. Al ir a empezar la descripción del antro de Monipodio, se encuentra este título en el manuscrito de Porras de la Cámara: « Casa de Monipodio, padre de ladrones en Sevilla », el cual desaparece en la segunda creación de la novela. Quizá la supresión se deba a no querer seguir el mismo procedimiento que en la novela *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*. En la segunda creación de *Rinconete* desaparece algún episodio (la Cariharta y el bretón) de la primera creación, episodio con que nos encontramos en el *Coloquio*. Pero es lo cierto que pudo desechar esta manera mecánica de encuadrar la novela, ya que ésta se presenta doblemente circunscrita, primero, con las escenas al aire libre que limitan a las de interior, segundo, con el humor verbal. Esta forma de marco, sin embargo, no está completamente destacada. El final, en que vemos a Rincón y Cortado salir a sus aventuras bajo la protección de Monipodio, aparece como breve epílogo, y, además, los dos muchachos, aunque de una manera completamente externa, también intervienen en las escenas de la casa de Monipodio, siendo, incluso, los motivadores de uno de los incidentes.

El humor verbal se revela por dos procedimientos distintos: gracia chispeante del diálogo de los dos jovencuelos, que llega hasta la bernardina, primero; y la deformación de la lengua con que Monipodio y cofrades dan a conocer su baja extracción social, después. Y aunque se presentan claramente encuadrando la obra,

destacando el primero al comienzo de ella y el segundo al final, éste se encuentra también en el curso de la novela. Monipodio ha dicho « estupendo », « naufragio », « adversario », « popa y soledad », advirtiéndolo Rinconete inmediatamente al lector: « se les haga ese naufragio o tormenta, o ese adversario que vuestra merced dice, con la solemnidad y pompa acostumbrada; si ya no es que se hace mejor con popa y soledad, como también apunta V. m. en sus razones ». Además, la calidad de marco del humor verbal se debilita todavía, y voluntariamente, en la segunda creación, cuando se hace que Rincón y Cortado sean admitidos sin aprendizaje en la hermandad de ladrones, no por un acto de valor — en la primera creación, Monipodio hace un signo a uno de los bravos para que abofetee a uno de los muchachos, revolviéndose éste rápida, enérgicamente y sin temor —, sino por una muestra de su ingenio y agudeza.

El marco, pues, existe, pero atenuado, a diferencia de lo que ocurre con *El licenciado Vidriera* y especialmente con *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*.

Con *Rinconete y Cortadillo* empieza Cervantes el estudio del sentido demoníaco de la Tierra. Su visión del mundo continúa siendo, es claro, completamente idealista, es decir, la de su época, en la cual se creó la novela picaresca, idealista también. El Barroco ha imaginado una belleza ideal y una fealdad igualmente ideal. Tan ideales son Marcela y la Gitanilla como Maritornes y la Argüello o Clara Perlerina y el hijo del labriego de Miguel Turra. El Andrés de *La Gitanilla* nos hacía pensar en las figuras aristocráticas de un Rubens o un Velázquez, como Leonisa nos llevaba a Rembrandt, y *El amante liberal* nos pone ante un Poussin o un Claude Lorrain. No hay diferencia ninguna entre *Rinconete y Cortadillo* y las otras novelas. Los personajes — Rincón y Cortado, Monipodio, los bravos, los viejos — están presentados como Andrés o Leonisa. El escenario está pintado como siempre lo hace Cervantes, pero hemos pasado de los lienzos de figuras aristocráticas de Velázquez o Rubens o Murillo o Rembrandt, a aquellos lienzos que con el mismo arte, esto es, con la misma aristocracia, estos artistas pintaron tullidos o monstruos, borrachos o plebeyos, muchachos desastrosos y rotos. Hay exactamente la misma aristocracia en un retrato de Felipe IV y en el de un bufón: la aristocracia no depende de los

modelos, ni aun de Velázquez, sino de la época. Espíritu aristocrático que será uno en Velázquez y otro en Rembrandt o Tintoretto, pero arrancando de la misma raíz. Lo que nunca será Velázquez es un pintor naturalista del siglo XIX.

Cervantes compone siempre; ni por un momento quiere darnos la sensación de libertad de un naturalista. Y compone buscando la grandeza y destacando la acentuación rítmica. La entrada de Monipodio — una especie de Polifemo — va precedida de un enorme silencio, en el cual se han agrupado todas las figuras que le esperan. Si cambiamos la decoración y el vestuario, nos encontramos en la antesala de un gran señor en hora de audiencia. Es evidente que en esta escena se quiere dar la sensación de algo imponente y sobrecogedor. La reunión en casa de Monipodio se disuelve vertiginosamente; en un momento desaparecen todos. Cervantes está traduciendo el temor ante la justicia. La idea de respeto y la de temor, contrastadas entre sí, sirven de comienzo y final al conciliábulo. Sería descarriarse lamentablemente buscar en los siglos XVI y XVII la expresión de lo individual o del temperamento o el estudio de un medio o la psicología de un individuo. No hay el menor acento en lo sórdido. La casa de Monipodio no se diferencia en nada de la casa del Caballero del Verde Gabán, y la comida de esta gente, de mal vivir es tan apetitosa como la que se sirven a Sancho en la Ínsula Barataria; hasta tienen su alegre fiesta con cantos y bailes. El arte naturalista nos hace partícipe de lo sucio, lo mezquino, lo impuro. Su emoción consiste en arrastrarnos y hundirnos en la materia, en darnos la sensación de lo antiespiritual como tal; aún más, hacer que nos sintamos ciegos y sin guía en medio de la realidad. En cambio, el arte barroco nos hace permanecer separados y alejados de la realidad, hace que nos sintamos miradores. Cuando Cervantes trata del sentido demoníaco de la Tierra — que no es lo mismo, ni mucho menos, que la materia sin espíritu del Naturalismo — lo primero que hace es encuadrar la narración, ponerle un marco: la manera más elemental de transformar en el acto la realidad en arte, el modo más sencillo de dar con una primera agrupación. Si el naturalista se afana en confundir realidad y arte, en que no podamos distinguirlos, en cambio el barroco los delimita con exactitud, y, al unirlos fuertemente, busca emocionado el contraste que entrega sus calidades diferentes — realidad, arte —

con todo el realce de su dramática, abrumadora oposición. El naturalista quiere darnos la realidad de las cosas en lo que tienen de individual: de ahí que acuda al detalle analítico; el barroco nos está dando las cosas en su esencialidad: por eso una humilde estera produce el mismo efecto que un tapiz oriental, porque ante nosotros tenemos una representación general; además el barroco busca el valor decorativo de las cosas sin atender a lo peculiar de ellas: así, en la casa de Monipodio el « cántaro desbocado » está adornando la casa del pobre, como la rica porcelana adornará la del opulento. Lo que nos llama la atención en ese cántaro desbocado no es que esté designando un medio; no nos hace pensar en la oposición pobre-opulento, sino en su carácter decorativo: por eso *vale* tanto como la porcelana de la sala palaciega, porque su *función* es la misma.

La picaresca: temor, desconfianza,
engaño e ingratitud

Rinconete y Cortadillo comienza describiéndonos las prendas rotas y el aspecto sucio de dos muchachos en una venta, la del Molinillo. Lo pintoresco del medio y de la descripción se convierte en seguida en ingenioso diálogo, con el cual nos enteramos de la vida y andanzas de ambos. Rincón le pregunta a Cortado por su vida. Éste es el punto de arranque a que estamos acostumbrados. Se encuentran dos personajes: el uno pregunta; el otro teme molestar con su historia. Se le asegura que saber lo que ha sucedido sólo producirá agrado. Entonces el preguntado promete ser breve o se disculpa por no poder serlo, y su narración comienza. Rincón y Cortado se conducen de manera muy diferente. Cortado pone todo su ingenio en eludir la respuesta. Nos hace notar que teme el decir su historia porque desconfía. Temor, desconfianza, recelo, son las primeras notas de este sentido demoníaco de la Tierra. Se pasa de la narración a la acción cuando los dos jovencitos engañan al arriero. El humor y la gracia continúan: son dos chiquillos que están engañando a un hombre. Además, la anécdota termina contando la ventera al arriero cómo le han engañado, pues ella había oído la conversación de ambos mozalbetes, y sabía cómo se disponían a hacer una víctima del primer inocente que toparan. A las notas anteriores hay que añadir la del engaño y por último

ingratitud: unos viajeros se ofrecen a llevarlos a Sevilla y cuando llegan a la ciudad los desvalijan.

Parece que nos encontramos en el mundo de la picaresca, pero observemos que Rincón y Cortado no son *pacientes* sino *agentes* de la acción. En la picaresca se nos presenta siempre al hombre en su choque con la vida, adquiriendo una experiencia a costa de su dolor. Indefenso, en su salida al mundo, en su nacer, la vida le enseña lo que es vivir: ir de dolor en dolor; la vida le despierta y abre los ojos para que, echando una mirada a su alrededor, contemple la bajeza y villanía humanas.

Después de haber sufrido, una vez engañado, el pícaro se convence de que no le queda otro camino que el engañar también y hacer sufrir. El punto de vista picaresco consiste en creer que la maldad y la crueldad de la vida no pueden ser superadas, y que por lo tanto es necesario combatir la maldad con maldad, con crueldad la crueldad. El pícaro contempla la vida exactamente desde el punto opuesto al del aristócrata, al del caballero cristiano. La picaresca hace sentir el bien pintando lo que es el hombre desamparado de la gracia divina. Haciéndonos sentir la realidad sin Dios, sentimos mejor la necesidad de Dios. La picaresca no dice cómo sería un mundo sin Dios, sino cómo es, cómo ha sido. El pícaro, desde la experiencia de su dolor, atalayado en su propia vida, ansiosamente y con angustia anhela que sean quitados los pecados del mundo, que el hombre, lavándose de su origen, pueda abrir su alma a Dios. La falta de la luz divina deja al mundo en toda su negrura, repugnancia y fetidez. El naturalista del siglo XIX declara que la realidad es así y que toda espiritualización es un blando sueño; el naturalista no quiere que la realidad sea como es, pero cree que una honestidad elemental exige no falsearla con un espíritu que él honradamente no ve por ninguna parte. El jesuita del siglo XVI, cuando pinta el pecado en toda su inmundicia, nos dice cómo la realidad no debe ser, cómo es el hombre si no acude a Dios en demanda de la gracia, que siempre está pronto a otorgar. Sentir un naturalismo positivista en la picaresca es sencillamente haber equivocado el camino, no comprender, confundir, y, por lo tanto, no recibir la debida emoción, la cual no puede ser otra que la del mal cubriendo la Tierra y clamando en dolorosas contorsiones por la gracia y la piedad de Dios, dolor cuyo origen se encuentra en el hombre mismo.

Alegria de Rinconete

A la vida *pasada* del pícaro, pasado que es enseñanza y amonestación, Rincón y Cortado oponen alegremente las suyas *por vivir todavía*. En el mundo reinan la desconfianza y el engaño, pero es un engaño infantil con la trampa a la vista. El ingenio chispeante del diálogo se convierte en un puro hablar sin razón, en una bernardina, que el menos malicioso puede inmediatamente notar; y de la misma manera que la ventera descubre la trampa al arriero, Cervantes nos hace ver toda la limpieza y gracia con que Cortado quita un pañuelo al sacristán, a quien ya antes le había quitado un bolsillo. Se nos hace presenciar un juego de prestidigitación, mostrándonos, al mismo tiempo, en qué consiste: « Sacó en esto [el sacristán] de la faldriquera un pañuelo randado... y apenas le hubo visto Cortado, cuando le marcó por suyo. Y habiéndose ido el sacristán, Cortado le siguió, y le alcanzó en las Gradas, donde le llamó, y le retiró a una parte, y allí le comenzó a decir tantos disparates, al modo de lo que llaman bernardinas, cerca del hurto y hallazgo de su bolsa, dándole buenas esperanzas, sin concluir jamás razón que comenzase, que el pobre sacristán estaba embelesado escuchándole; y como no acababa de entender lo que decía, hacía que le replicase la razón dos y tres veces. *Estáble mirando Cortado a la cara atentamente, y no quitaba los ojos de sus ojos. El sacristán le miraba de la misma manera, estando colgado de sus palabras*; este tan grande embelesamiento dió lugar a Cortado a que concluyese su obra, y sutilmente le sacó el pañuelo de la faldriquera, y, despidiéndose dél, le dijo que a la tarde procurase de verle en aquel mismo lugar, porque él traía entre ojos que un muchacho de su mismo oficio y de su mismo tamaño, que era algo ladroncillo, le había tomado la bolsa, y que él se obligaba a saberlo, dentro de pocos o de muchos días ». La prueba de que se trata de un gracioso juego de manos es que Cervantes le obliga a devolver la bolsa y deja, en cambio, que se guarde el pañuelo.

La emoción de la ciudad y el viaje, que es esencialmente picaresca — hasta el punto de que alguna novela de las llamadas picarescas llega a ser únicamente ese deseo de recorrer la tierra, y en alguna otra se le da a un cautivo la libertad porque desea ver

Madrid —, falta en Cervantes, a pesar de haber dado una especial importancia, como ya veremos, al « Viaje a Italia ». *Judías*

Por último, antes de empezar a vivir patrocinados por Monipodio, Rinconete se propuso abandonar esa vida al cabo de algunos meses. ¿Por qué permanecen Rinconete y Cortado durante algunos meses en la compañía de Monipodio? La explicación reside en la necesidad de Cervantes de presentar la complejidad de la vida. Cervantes no quiere amputar la vida dándonos de ella la idea de algo completamente puro. El mal existe y precisamente en el reconocimiento de su existencia se basa el concepto del mundo del novelista; porque existe el mal se ha de luchar con él; el heroísmo del hombre moderno consiste en parte en esa lucha con el mal, creyendo Cervantes en la posibilidad del triunfo, pues el hombre está dotado de voluntad para poder vencerlo. Además, Cervantes cree, tanto vital como artísticamente, que el destino del hombre es salvarse; por eso su condenación es más dolorosa, ya que todo está dispuesto para que pueda vencer al mal. La existencia del mal, pavorosa si sólo se ve el mal, pierde casi toda su fuerza, contemplada juntamente con la existencia del bien. De aquí que Cervantes termine la novela con estas palabras: « Finalmente *exageraba* [Rincón] cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa, y *tan contraria* a la misma naturaleza [humana] ». No creo que haya que poner el acento en la censura a la justicia de Sevilla, sino en lo que se exageraba su descuido; no en la perversidad de la gente, sino en lo contraria que es esta maldad a la misma naturaleza humana. No se trata de mitigar el Mal, pero se le tiene que ver en su proporción justa y en su relación con el Bien. Por otra parte, la organización social, en esta época, tanto en los autores que aluden a ella frecuentemente como en Cervantes, que le dedica una mínima atención, no es nunca el objeto principal de preocupación. En los novelistas (el asunto social no falta) pero de la misma manera que sería anacrónico hablar de novela psicológica en el siglo XVII o de novela de tesis, también lo sería hablar no ya de novela social, sino de novela con preocupación social, la cual no se produce hasta el siglo XVIII y especialmente en el siglo XIX.

La casa de Monipodio y sus
cuatro partes

Desde el engaño al arriero, cuando acaban de contarse su vida, pasando por el desvalijamiento de los viajeros y el robo al sacristán, hasta el propósito de separarse pronto de la gente maleante de Sevilla, Rincón y Cortado sirven de marco a una serie de figuras en la casa de Monipodio.

Las dos partes de la acción de Rincón y Cortado — venta del Molinillo, Sevilla — se unen a la casa de Monipodio por medio de otro mozuelo, que da a conocer a la pareja la vida maleante de la ciudad. El diálogo entre el guía y los dos muchachos es esencial para comprender el sentido de la novela, y a él habremos de acudir para explicarnos el significado de *Rinconete* y *Cortadillo*; pero antes conviene estudiar la casa de Monipodio.

Se describe el interior de la casa y empiezan a entrar personajes: dos mozos, vestidos de estudiantes; un mozo de la esportilla y un ciego; dos viejos; una vieja halduda y dos bravos. Se caracteriza cada figura, y vemos que los rasgos físicos están considerados como parte del atavío, esto es, como atributos típicos; de aquí que se les presente con nombres generales: mozo, ciego, viejo, bravos. Entonces aparece Monipodio (el diccionario dice: *Monipodio*, de "monopolio": m. Convenio de personas que se asocian y confabulan para fines ilícitos); se le describe y se resume la descripción diciendo: « él representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo »; presentación a Monipodio de Rincón y Cortado. Éstos muestran, más que su juvenil disposición al mal, su inexperiencia, la cual, precisamente, les permitía creerse consumados vividores. La inexperiencia realza su inocente juventud y subraya el carácter burlesco de todas las fechorías que hasta ahora han cometido. Monipodio los admite en la cofradía sin necesidad de noviciado — recuérdese que lo hace por el ingenio de Cortado — y quedan con los nombres que sirven de título a la novela. Se produce cierto revuelo con la llegada del alguacil que viene a reclamar la bolsa robada por Cortado al sacristán. La devuelve el muchacho y entonces recibe el sobrenombre de Bueno: Cortadillo el Bueno. Por cierto que al final de la novela se le da este título a Rinconete, y ningún comentarista, que yo sepa, ha hecho notar este « descuido » de Cervan-

① después del bautismo de R y C.
hdo tienen nombre

tes. En la primera creación de la novela no existe tal sobrenombre, pero encontramos el punto de arranque, pues Monipodio dice: « Con el pañuelo se puede quedar el *buen Cortado* »; al final no se insiste en el calificativo, el cual se transforma, en la segunda creación, en el apelativo de Cortadillo, que al final de la novela se aplica a Rinconete. El « descuido » de Cervantes nos está mostrando cómo su pareja de personajes es el desdoblamiento retórico de la misma figura, que ha de permitirle a veces el diálogo y a veces la clara separación del trenzado del hilo del argumento. Obsérvese, por último, cómo también se utiliza el apelativo como marco.

Otros personajes llegan, esta vez dos mozas con cosas de comer. Y ahora empiezan a surgir los nombres. Las mozas se llaman Gananciosa y Escalanta; los bravos, Chiquiznaque y Maniferro; a la vieja halduda, en cuanto ha trasegado una buena cantidad de vino, se le da un nombre: Pipota. Nombres tipificadores como el de Monipodio.

La vieja se marcha. Se disponen a comer, cuando de nuevo es interrumpida la acción por la centinela, que ahora tiene nombre — Tagarete —, y con mucho más ruido y movimiento que la vez pasada, hasta el punto que Monipodio le advierte « que de allí adelante avisase lo que viese con menos estruendo y ruido ». Esta conmoción ha dado entrada a Juliana la Cariharta, toda desgredada y llorosa. Los personajes se organizan inmediatamente alrededor de ella, y se desarrolla la verdadera escena en casa de Monipodio. Juliana vive amancebada con Repolido. Es una historia de amor elemental y primitivo. Es un amor tan entrañable como el de Andrés por la Gitanilla o el de Ricardo por Leonisa. A su manera, se aman con la misma lealtad y devoción que todas las parejas amorosas. La querencia del hombre hacia la mujer es tan fuerte como la sumisión de la mujer al hombre. Pero la comicidad de este feo amor natural surge con toda la barbarie de su fuerza elemental, alcanzando proporciones inusitadas, si lo destacamos sobre el fondo de alta virtud y belleza de las parejas de *La gitanilla* o *El amante liberal*. Tampoco hay en esta escena nada naturalista. No se tiene la impresión de que la relación entre hombre y mujer es así, sino de lo que es la pareja humana cuando falta el acendrado ideal que lleva al matrimonio. A pesar de los malos tratos que recibe la mujer y de que ella lo considere como una prueba de amor, no se

tiene un sentimiento de repugnante pesimismo, pues estamos en una zona inferior que nos da el nivel y altura del ideal que debe regir al hombre, no el bajo nivel de la humanidad. Repolido viene, el altercado termina, la comida comienza, y se canta y se baila, sublimando Cervantes la baja realidad que nos ha presentado en unas seguidillas que convierten la escena en ritmo y color: « Por un morenico de color verde / ¿ cuál es la fogosa que no se pierde? / Riñen dos amantes, hácese la paz; / si el enojo es grande, es el gusto más », y en tierno lirismo: « Deténte, enojado, no me azotes más, / que si bien lo miras a tus carnes das ».

« Talle llevaban de no acabar tan presto el comenzado cántico, si no sintieran que llamaban a la puerta aprieta ». Es la tercera vez que acude el escucha a interrumpir la acción, y ahora, al decir que por la calle había asomado el alcalde de la justicia, Monipodio no puede impedir que la reunión se disuelva rápidamente. Todos se han marchado menos los dos muchachos y Monipodio, resultando, también esta vez, falsa la alarma producida por el centinela. Llega un caballero mozo y vuelven los tres bravos, Chiquiznaque, Maniferro y Repolido. El caballero venía a hacer unas reclamaciones sobre un encargo que no se había cumplido bien. Luego se lee en un librito de memorias la agenda de la cofradía, y, por último, vuelven los dos viejos a dar cuenta de otros dos tipos: Lobillo el de Málaga y el Judío. Los tres bravos abrazan a sus tres damas, se dan cita en casa de la Pipota y termina la novela de Monipodio, pero no *Rinconete y Cortadillo*, porque entonces Cervantes introduce la parte del marco que la encierra.)

Se habrá notado que la casa de Monipodio se presenta dividida en cuatro partes, perfectamente delimitadas por la presencia del centinela, quien llama a la puerta, interrumpiendo la acción tres veces. El estruendo con que llama la segunda vez anuncia la dramática entrada de la Cariharta, y la llamada primera prepara y contrasta la tercera. En esta división tan señalada hay sin duda una influencia de la técnica teatral, porque las tres veces que acude el centinela dando lugar a un cambio de acción se promueve gran revuelo entre los personajes, movimiento que subraya este cambio de acción. Una vez también se llama a la puerta, pero entonces no es un cambio de « acto » sino de « escena ». Me refiero a la entrada de Repolido. Compárense las llamadas del centinela con la de Re-

polido, quien sólo dice: « Abra voacé, sor Monipodio, que el Repolido soy ». También esta manera de introducirse el personaje recuerda la técnica teatral.

El personaje principal, Monipodio, al cual se le da una altura de coturno, no hace nada más que unir tonalmente los diferentes cuadros de la acción. En la primera parte se presenta al personaje tonal rodeado de un número de figuras esquematizadas; la segunda parte, muy breve, es un cuadro pintoresco; la tercera la ocupa el episodio de la Cariharta, en dos partes: Cariharta, Repolido; y la cuarta, como la primera, nos ofrece una serie no ya de tipos, sino de acciones, con dos tipos al final, presentados indirectamente. Todo lector recordará la disposición de *La Numancia*, y se explicará cómo esta composición, que los trágicos franceses debían llevar a la perfección, ponía a Cervantes enfrente de Lope, el cual conseguía deshacer esos cuadros para que la acción dramática pudiera fluir en todo su magnífico dinamismo, consiguiendo, en lugar de analizar un carácter o una pasión, que el personaje — carácter y pasión — se tradujera en acción y movimiento, marcando claramente la diferencia entre la épica o la novela y el drama, al mismo tiempo que encauzaba la acción dramática hacia su última (Romanticismo, Impresionismo) forma lírica.

Hemos visto lo que separa esta obra del naturalismo positivista, diferenciación que hubiera sido innecesario apuntar, pero la crítica del siglo pasado la exigía, pues, sin que nos cause ningún asombro, encontraba en todas las huellas naturalistas del pasado un precedente, una explicación y justificación del naturalismo de su propia época. Era comprensible que la crítica positivista tuviera que adoptar esa actitud, pero hoy semejante manera de considerar una obra del siglo XVII no tiene ninguna razón de ser, ya que no sólo no nos satisface sino que nos impide comprenderla. Hemos visto también su forma: marco de Rincón y Cortado que encierra las cuatro partes de la casa de Monipodio. Descubrir su significado no presenta ninguna dificultad si se lee cuidadosamente.

Inferioridad de la materia

Los tipos maleantes que aparecen lo único que ponen de relieve es su bajeza e inferioridad, y aun en esta bajeza hay un rasgo de elc-

gancia. Cuando devuelven al alguacil la bolsa que había robado Cortadillo, no están haciendo ninguna buena obra, porque ellos son ladrones y claro es que no se va a esperar que devuelvan a su poseedor lo que antes le han robado. La elegancia no está en la acción, sino en cómo se desarrolla ésta. La pendencia entre los bravos pronto da lugar a una graciosa acción verbal — diálogo de « los amigos »¹. Pero Monipodio, que reparte graciosamente su propio dinero entre sus cofrades, tiene un rasgo de suprema elegancia moral: me refiero a la clavazón de cuernos. Se están leyendo todas

¹ El diálogo de « los amigos », que pone fin a una « escena », es así: « Chiquiznaque y Maniferro no sabían si enojarse o si no, y estuviéronse quedos, esperando lo que Repolido haría; el cual, viéndose rogar de la Cariharta y de Monipodio, volvió diciendo: — Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos, ni hacer burla de los amigos, y más cuando ven que se enojan los amigos. — No hay aquí amigo, respondió Maniferro, que quiera enojar ni hacer burla de otro amigo; y pues todos somos amigos, déense las manos los amigos. A esto dijo Monipodio: — Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos ». Su virtud dramática se confirma comparándolo con el de « las vecinas » del entremés *El viejo celoso*: « Cañizares: Por que vean vuestras mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas. Doña Lorenza: Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso a vuestras mercedes las manos, señoras vecinas. Cristina: Y yo también. Mas, si mi vecina me hubiera traído mi frailecico, yo la tuviera por mejor vecina. Y a Dios, señoras vecinas ». El entremés termina con este diálogo. Un entremés — cierto tipo de comedia — es tanto más eficaz cuanto más profundamente puede dejar encerrado su asunto en la externa esencialidad del drama moderno: acción y diálogo. Cervantes en los entremeses no sólo consigue transformar su asunto en puro ritmo, sino, lo que es más, hacer que haya una conmutación constante de un ritmo a otro. El diálogo de « las vecinas », además de terminar el entremés con todo el movimiento necesario de un final, hace que la escena se desborde y caiga sobre los espectadores (la manera más o menos mecánica de conseguir la misma función en la actualidad — echar flores o cintas a los espectadores, pasar del escenario a la sala, encender las luces de la sala en los últimos compases de la acción — se aleja por completo del Barroco, pero obtiene el mismo efecto). Si el uso de un mismo procedimiento sirviera para fechar una obra — de lo cual no estoy seguro, aunque en algunos casos parece probable, por ejemplo éste — *Rinconete* y *El viejo celoso* debieron escribirse hacia la misma época, 1600-1604. La *bernardina* que se usa en *Rinconete* no la tenemos en el entremés, pero se encuentra en *El celoso extremeño*. En el entremés quizá esté sustituida por el diálogo constantemente equívoco. En estas tres obras, sin que se explique siempre por la adecuación, vemos a Cervantes utilizar procedimientos semejantes.

las fechorías que hay que cometer, los que tienen que llevarlas a cabo y lo que pagan; al llegar a la citada, dice Monipodio: « Tampoco se lea la casa ni adónde, que basta que se les haga el agravio, sin que se diga en público, que es gran cargo de conciencia. A lo menos, más querría yo clavar cien cuernos y otros tantos sambenitos, como se me pagase mi trabajo, que decillo sola una vez, aunque fuese a la madre que me parió ». No se adelanta nada con decir que habla el autor por boca de su personaje; pues esto es evidente y tal como corresponde a la época. Lo que hay que señalar es que el novelista cree que dentro del tono de la obra su personaje puede hablar de esta manera. Y, efectivamente, las palabras de Monipodio no desarmonizan ni con el personaje ni con la acción.

Se consideran todas las fechorías que cometen esos personajes como algo menor, pecados menudos que no se disculpan, ni mucho menos se justifican, pero en los cuales buscaríamos inútilmente la raíz de la maldad de su conducta. A pesar del porte y la faz de Monipodio, a pesar de los bravos, tenemos la sensación de hallarnos en un mundo infantil, en un juego, en que la puerilidad de los jugadores les impide ver el engaño. Tan inocente es ese mundo, que Rincón y Cortado lo dominan por completo. Su propia juventud y aire travieso están dando la tónica de toda la novela; sentados ellos en el umbral, en la orilla, de la narración, la iluminan con su mirada viva, su lengua decidida, su gesto pronto.

El engaño de la realidad

Al escamotear el pañuelo al sacristán, fué sorprendido Cortado por otro mozo de la esportilla, el que debía conducir a ambos muchachos a la casa de Monipodio. Se dirigió este mozo a Rincón y Cortado, y pronto los asombra tanto con su lenguaje germanesco, que no comprenden, como con la organización de los ladrones, que les da a conocer. Rincón se ve obligado a declarar: « En verdad, señor, que así entendemos esos nombres como volar ». Y el mozo le responde: « Comencemos a andar; que yo los iré declarando por el camino ». Rincón y Cortado van a penetrar en un mundo que les es completamente desconocido. La guarida de Monipodio, con su organización, que la hace tan pintoresca, está separada del mundo por esa valla lingüística. Los dos muchachos son extranje-

ros a ese mundo, a pesar de haber cometido sus pequeñas fechorías. La organización, el lenguaje, son los elementos más externos que separan a Rincón y Cortado de la zona del mal. Nos enteramos de lo que los hace verdaderamente extranjeros, cuando uno de los muchachos, Rincón, pregunta al guía: «¿Es vuesa merced por ventura ladrón?» Y se le responde: «Sí, para servir a Dios y a las buenas gentes». Entonces, Cortado, el que escamoteaba el pañuelo mientras hablaba en bernardina, el que con su ingeniosa réplica obtiene carta de naturalización en la cofradía, Cortado, el menor de los dos muchachos, exclama: «Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente». Y el mozo sigue: «Señor, yo no me meto en tologías: lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados. — Sin duda, dijo Rincón, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios. — Es tan santa y buena, replicó el mozo, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. Él tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad; y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra, porque los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero, que había murciado dos roznos, y con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada; y esto atribuimos los del arte a su buena devoción, porque sus fuerzas no eran bastante para sufrir el primer desconcierto del verdugo... Tenemos más, que rezamos nuestro rosario, repartido en toda la semana, y muchos de nosotros no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado. — De perlas me parece todo eso, dijo Cortado; pero dígame vuesa merced: ¿hácese otra restitución o otra penitencia más de la dicha? — En eso de restituir no hay que hablar, respondió el mozo, porque es cosa imposible... cuanto más que no hay quien nos mande hacer esta diligencia, a causa que nunca nos confesamos... jamás vamos a la iglesia... — ¿Y con sólo eso que hacen, dicen esos señores, dijo Cortadillo, que su vida es santa y buena? — ¿Pues qué tiene de malo?, replicó el mozo. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomónico?... — Todo es malo, replicó Cortado».

En cuanto se describe la casa de Monipodio y se introducen

unos personajes, se presenta la vieja halduda (los viejos llevaban «sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos»), reapareciendo con ella el tema de la religiosidad. La vieja halduda, la Pipota, «sin decir nada, se fué a la sala, y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo y levantado los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó, y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio». En la segunda parte, siempre a cargo de la Pipota, alcanza el tema todo su volumen; aparece reducido en la tercera, ejecutado por la Cariharta — el trabajo que le ha costado ganar el dinero en la prostitución, ruega a los cielos que vaya en descuento de sus pecados —, y, al cerrar la novela con el marco, Cervantes lo recoge. El breve final, que comienza: «Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento...» recapitula la novela, empezando por llamar la atención sobre la incultura de toda esta gente que estropea tan bárbaramente el lenguaje y terminando con la organización social. Entre el comienzo y el final habla de la religión de sus personajes: «Especialmente le cayó en gracia [a Rinconete] cuando dijo [la Cariharta] que el trabajo que había pasado en ganar los veinte y cuatro reales lo recibiese el cielo en descuento de sus pecados; ... y sobre todo *le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo, con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos y de homicidios y de ofensas de Dios. Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa, y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida*». Creo que éste es el sentido de la obra: la seguridad que tiene el hombre de estarse salvando cuando se está condenando; estar engatusado oyendo las bernardinas del demonio, mientras éste le quita el alma. La trampa es tan aparente, el engaño salta tanto a los ojos, que sólo gente bárbara puede dejarse coger. A Rinconete lo que dice la Cariharta le cae en gracia; la conducta de la Pipota, que guardándose la canasta cree irse al cielo poniendo candelillas a las imágenes, no le desespera, sino que le hace reír. Cervantes siempre cree que Dios está al lado del hombre para combatir el mal; de aquí que la lucha no pueda adquirir un aire trágico, porque es tan desigual que el triunfo se sabe de antemano.

El demonio, acercándose al hombre, haciéndole que se aplique a devociones formales y que deje su corazón hundido en el mal, buscando con subterfugios pueriles, como todo leguleyo, un escape a su conciencia, ese demonio tentador apenas si tiene más importancia que la de Cortado sutizando el pañuelo. El heroísmo no consiste sólo en vencer al demonio, esto es elemental; el heroísmo consiste en construir, tras dura lucha de puro acendramiento, la escala de lo perfecto por la cual el hombre pueda llegar hasta Dios. No se va a Dios en un raptó, en un vuelo; se alcanza lo divino lentamente, en una trabajosa peregrinación por la tierra, por la sociedad. Rinconete se ríe del espectáculo que le ofrece la casa de Monipodio, y esta risa es la de Cervantes ante el engaño del mundo, el demonio y la carne.

Naturalismo positivista, naturalismo barroco y picaresco

Mientras el naturalismo positivista insiste en el detalle y lo individual, considerando que la realidad es el único punto seguro del cual partir para el estudio del hombre y de la sociedad, el naturalismo barroco rechaza a la vez el detalle y lo individual, pues lo que le preocupa es caracterizar y descubrir la esencialidad de la materia, la cual, lejos de ofrecerle un punto fijo de apoyo, no es nada más que una apariencia engañadora. Esto es lo que aleja y separa del siglo XIX a Cervantes y a la picaresca; al mismo tiempo Cervantes y los autores picarescos divergen por la actitud que adoptan al contemplar la realidad. Cervantes la contempla desde la altura de su idealismo heroico, dominándola; en cambio los autores picarescos no la iluminan con ningún heroísmo: la atalayan desde su irritado dolor. El autor de novelas picarescas se desespera al contemplar una sociedad que se distancia cada vez más de Dios, y lanza contra el pecador su amargo reproche, en el cual hemos de encontrar todavía el anhelo de que vuelva al buen camino al contemplarse en el espejo de su propia maldad. El naturalismo positivista presenta el espectáculo repugnante de la bestia humana sin esperanza de que se regenere al ver su imagen; lo que quiere es impedir que se la cubra con falsos idealismos.

LA ESPAÑOLA INGLESA

Composición tetramembre y ritmos binario y ternario

Cuando los ingleses saquearon Cádiz, cogiendo rico botín, un capitán, Clotaldo, se llevó consigo una niña de rara hermosura, llamada Isabel. Clotaldo tenía un hijo, Ricaredo, el cual no tarda en enamorarse de la española. Dos enfermedades y dos incidentes son la consecuencia de ese amor, y los obstáculos que retrasan la boda. Isabel se reúne, al cabo de unos años, con sus padres, trasladándose entonces de Londres a Sevilla, adonde también acude Ricaredo, después de una larga peregrinación y cautiverio. Con la excepción del breve relato final, en boca de Ricaredo, la novela, que no contiene ninguna poesía, está contada por el autor, el cual hace dialogar a los personajes.

Las cuatro partes de la novela transcurren primero en Londres, después en el mar, luego otra vez en Londres, y por último en Sevilla. La primera parte sucede en casa de Clotaldo y en Palacio, la segunda es un episodio de luchas marítimas, la tercera tiene lugar en Palacio y en la casa de Clotaldo, y la cuarta en la casa de Isabel en Sevilla. En esta cuarta parte hay que tener en cuenta también la fachada de un monasterio, el de Santa Paula. En la primera parte cae enfermo Ricaredo, en la tercera Isabel; hay un bello desfile, en la primera parte, de la casa de Clotaldo a Palacio, y otro, en la cuarta, de la casa de Isabel al monasterio; aquél en carrozas, éste a pie. En la tercera parte también hay un desfile, a pie, pero en lugar de ser Isabel la que se traslada es Ricaredo, que va, armado con refulgente armadura, del barco a Palacio. Los dos incidentes — al final de la primera parte y de la tercera — ocurren cuando faltaban cuatro días para la boda (el numeral usado casi siempre como indeterminado, por Cervantes; aquí no hay por qué

no tomarlo en su sentido determinado, aunque no creo que tenga ninguna importancia el que se use en un sentido o en otro). El primer incidente surge al exigir la reina Isabel que Ricaredo lleve a cabo alguna hazaña para obtener la mano de la joven española. La boda se aplaza, y se da lugar a la complicación del argumento — lucha con los corsarios turcos, apresan una nave de Indias con rico cargamento, que Ricaredo presenta a la Reina (segunda parte). El segundo incidente, cuando Ricaredo, ausente treinta días, vuelve para casarse, lo promueve el conde Arnesto, quien, enamorado también de Isabel, se la disputa. La madre del Conde pide a la reina que suspenda el matrimonio; luego envenena a Isabel; Arnesto desafía a Ricaredo en Londres, y le ataca en Italia. El segundo incidente aleja el desenlace, proporciona una intriga novelesca, y, además, lo aprovecha Cervantes para motivar el desplazamiento de toda la obra. La belleza de Isabel se trueca, a causa del envenenamiento, en espantosa fealdad: «Isabela no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza lo conmutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello; el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad». Al llegar a Sevilla, Isabel ha recobrado su belleza.

Sobre esa división en cuatro partes vemos que se destaca un ritmo binario lo suficientemente sostenido, por la importancia del tema, para que influya poderosamente en la composición de la novela. A las dos enfermedades, a los dos incidentes que dan lugar 1º) al combate naval, 2º) a la peregrinación y al cautiverio, debe unirse que, así como Clotaldo robó a Isabel a sus padres y se la llevó a Londres, Ricaredo devuelve los padres a Isabel y hace que vuelvan a España. Además está muy marcada la ida de un punto a otro: Cádiz-Londres, casa-palacio, puerto-palacio, Londres-Cádiz, casa-monasterio. Las cuatro partes constituyen la armazón de la novela; el ritmo binario crea una polaridad, da una dirección, y sobre esa armadura, sostenido por ese ritmo, sobresale, muy acentuadamente, un movimiento ternario: Isabel en carroza marchando a Palacio, Ricaredo con su armadura yendo a Palacio, e Isabel, en Sevilla, trasladándose al monasterio. Tres desfiles, y tres momentos, en que la acción queda detenida: los dos primeros al ir a

casarse, el tercero al ir a hacerse monja; por último, encontramos ese ritmo ternario al transmitirnos la acción esencial de la novela tanto desde el punto de vista de la misma acción como del argumento: Isabel hermosa, Isabel fea, Isabel hermosa.

Lo extranjero y lo exótico

En *El amante liberal*, Cervantes tenía la decidida voluntad de presentar un medio extranjero, el cual debía servir de fondo decorativo con su arabesco sensual, dando más realce al amor puro cristiano. Veíamos tiendas turcas, costumbres exóticas, las figuras de los bajaes, del Cadí y su mujer, etc. La función de fondo, de contraste, de ese medio extranjero es tan evidente, que cuando no se necesita se suprime, lo mismo que ocurría con el escenario de la gitanería y Preciosa. El ambiente turco no sólo daba una nota sensual, sino que estaba tratado cómicamente y con una gran riqueza de color pintoresco. En *La española inglesa* también tenemos un medio extranjero, pero, desde el título, en seguida notamos que no es un fondo que se puede suprimir. Ricardo y Leonisa (*El amante liberal*), como Andrés y Preciosa, pueden cambiar de escenario sin que nada suceda a la novela. De hecho, la aventura Andrés-Preciosa se repetirá, con las variantes naturales, en *La ilustre fregona*. El ambiente gitano ha sido sustituido por el de un mesón de Toledo, eso es todo. Un caballero se hacía gitano, ahora se hace mozo de mesón; Preciosa era hija de una ilustre familia; también lo será Costanza. No es difícil suponer a Ricardo y Leonisa en situaciones semejantes a las en que se encuentran sin necesidad de imaginarles un fondo extraño. Lo que le ocurre a Isabel podía ocurrirle única y exclusivamente fuera de España, es decir, fuera del orbe católico. Un protestante, un cristiano, aparentemente, de lejos, es muy parecido a un católico. Para un judío, para un mahometano, la diferencia entre un protestante y un católico es mínima o inexistente. Esta cercanía y proximidad exigen una labor delicada de presentación; un cuidado, una levedad en el trazo, que sin embargo permita con todo vigor captar el hecho diferencial. Cervantes, es claro, no quiere pintar precisamente un medio inglés, sino extranjero en general, por lo tanto sin nada pintoresco. A Isabel en cuanto llega a Inglaterra la llaman Isabela:

«Isabela, que así la llamaban ellos». No trata de citar palabras inglesas o de darnos algo inglés, pero nos dice que Isabel, «aunque iba aprendiendo la lengua inglesa, no perdía la española, porque Clotaldo tenía cuidado de traerle a casa, secretamente, españoles que hablasen con ella». La Reina inglesa entiende el español: «Habladme en español, doncella, que yo lo entiendo bien y gustaré dello»; pero sin duda lo hablaba con mucha dificultad, o bien en ciertas ocasiones no quiere hablarlo, porque cuando llegan a Londres los padres de Isabel y van a Palacio: «La reina dijo a Isabela que en lengua española dijese a aquella mujer, y a aquel hombre...» Cuando cerca de Gibraltar apresó Ricaredo la nave turca con cautivos españoles, dice Cervantes: «Preguntóles [a los españoles] Ricaredo, en español, que qué navío era aquél». Están en el mar, en la guerra, y Ricaredo se atreve a hablar en una lengua que no es la suya; pero después lo vemos en Sevilla, donde le piden que cuente la historia de sus amores: «Y aunque Ricaredo quiso tomar la mano en contar su historia, todavía le pareció que era mejor fiarlo de la lengua y discreción de Isabela, y no de la suya, que no muy expertamente hablaba la lengua castellana». Isabel, la Reina, Ricaredo: por tres veces se nos indica el medio extranjero con la diferencia más aparente y al mismo tiempo la más sutil. En la niñez, posibilidad de olvidar la lengua propia; más tarde la casi general imposibilidad de asimilarse por completo la extraña. Además en el relato final Cervantes destaca la diferencia que existe entre el lenguaje utilitario, que requiere sólo ser comprendido (Ricaredo en el mar), y la expresión artística, social y oratoria.

La prueba de que este choque con el idioma es un triple signo que está señalando a lo extranjero y de que no nos extralimitamos al interpretarlo como tal, la tenemos cuando nos describe a Ricaredo cubierto de todas sus armas y yendo a Palacio. Unos le compararon a Marte, «y otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que, para hacer alguna burla a Marte, de aquel modo se había disfrazado». Cervantes, apoyándose en la mitología, está aludiendo a la diferencia entre el tipo viril nórdico y el meridional, lo cual se comprueba al encontrarnos a Ricaredo vestido de cautivo, pues «habiéndosele caído un bonete azul redondo que en la cabeza traía, descubrió una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados, y un rostro como el

carmin y como la nieve, colorado y blanco, señales que luego le hicieron conocer y juzgar por extranjero de todos». Tenemos, pues, delicada pero decididamente, presentado un medio extranjero. No se insiste en ningún trazo abultadamente pintoresco; basta la calidad de extranjero para dar ya una nota pintoresca. Ese medio extraño, lengua, tipo, también traje — a la española, a la inglesa — es, sin embargo, un medio próximo. Respecto al mundo turco — mahometano —, el español — católico — es completa y radicalmente distinto. Las mujeres turcas, nos dice Cervantes (e importa poco que coincidiera con las costumbres), no se cubren la cara ante los hombres cristianos, quizá porque no los consideran como hombres. Un medio tan totalmente diverso puede parecer cómico, puede parecer trágico, puede sernos indiferente; lo que no puede aceptarse es entrar con él en una relación de homogeneidad. Hay que destruirlo o él tiene que destruir. La sensualidad turca es sumamente cómica — la lucha de los tres hombres, el Cadí y los bajaes, los amores del Cadí y su mujer —, no está desprovista de peligros y molestias, pero toda ella tiene un aire que nos es ajeno; es un mundo con el cual no tenemos nada que ver. Inglaterra pertenece a la misma civilización, a la misma religión; Ricaredo y su familia ni siquiera son protestantes; son católicos. Apenas se hace alusión al protestantismo, y cuando se le alude se le trata desde un punto de vista social (al querer justificar el envenenamiento de Isabel); a la Reina se la presenta siempre con gran decoro. El jefe inglés que saqueó Cádiz había prohibido hacer cautivos; fué el católico Clotaldo el que hizo cautiva a Isabel. Isabel recibe en casa de Clotaldo toda clase de consideraciones. Si Ricaredo no se atreve a hablar a sus padres del amor que siente por Isabel, es porque «no habían de dar a una esclava, si este nombre se podía dar a Isabela, lo que tenían concertado de dar a una señora». Vuelvo a repetir que Isabel está en casa de Clotaldo como una persona de la familia, pero nótese muy bien cómo Cervantes señala y pone de relieve la antítesis esclava-señora. Con ese medio, igual al católico español, pero lo suficientemente extraño a él para que se le pueda considerar como extranjero, como enemigo; con ese medio se puede luchar. Una lucha que no exige la destrucción del contrario, sino que conduce a la superación de los dos elementos antagónicos y permite formar una unidad.

Interna contradicción de la vida;
su superación

Isabel es la española inglesa; cuando está en Sevilla, Cervantes continúa llamándola Isabela. Inglaterra, el país enemigo de España. Clotaldo robó a Isabel, porque era un enemigo que llegó a tierra española. Pero olvidemos que se trata de dos países diferentes y enemigos, para fijarnos en que Clotaldo es católico. « Quiso la buena suerte que todos los de la casa de Clotaldo eran católicos secretos, aunque en lo público mostraban seguir la opinión de su reina. » Ricaredo había sido « enseñado de sus padres a amar y temer a Dios, y a estar muy entero en las verdades de la fe católica. » Pero el de Clotaldo es un catolicismo tibio; con el espíritu estaba pronto a recibir el martirio; la carne enferma, empero, « rehusaba su amarga carrera. » Y el de Ricaredo también. Cuando se hizo a la vela en busca de hazañas, iba « combatido, entre otros muchos, de dos pensamientos, que le tenían fuera de sí. Era el uno considerar que le convenía hacer hazañas que le hiciesen merecedor de Isabela, y el otro, que no podía hacer ninguna, si había de responder a su católico intento, que le impedía desenvainar la espada contra católicos; y si no la desenvainaba, había de ser notado de cristiano o de cobarde, y todo esto redundaba en perjuicio de su vida, y en obstáculo de su pretensión. Pero, en fin, determinó de posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico, y en su corazón pedía al cielo le deparase ocasiones donde, con ser valiente, cumplierse con ser cristiano, dejando a su reina satisfecha y a Isabel merecida. »

Esto era precisamente lo que no podía conseguir. No se puede pactar con Dios y con el demonio al mismo tiempo, con el Mundo y con el Espíritu. Si se tiene la recompensa de una Isabela se pierde la posesión de la otra. El Mundo y el Espíritu no se oponen entre sí como dos elementos heterogéneos, pero son enemigos. No se puede excluir el Mundo, no se le debe excluir, pero hay que someterlo al Espíritu. Ricaredo al volver de su expedición marítima es recibido en triunfo; la Reina, cumpliendo su palabra, le entrega a Isabel, pero es ahora cuando está a punto de perderla para siempre. El conde Arnesto, « arrogante, altivo y confiado », disputa a Ricaredo el derecho a casarse con Isabel.

« Volviste cargadas las naves de oro », le dice, « con el cual pienso haber comprado y merecido a Isabela »; pero él se cree también capaz de semejantes hazañas. Si con la espada y el oro se obtiene a Isabel, hay muchos caballeros que son dignos de competir con Ricaredo.

Isabel pierde su belleza física y entonces es cuando Ricaredo descubre su verdadero heroísmo. Mientras todos piensan que ya Isabela no puede inspirar amor, mientras las damas ya ven con gusto su permanencia en Palacio, pues no tienen que temer la belleza de la española, y los padres de Ricaredo se disponen a casarlo con una escocesa, católica secreta, bella y rica, Ricaredo hace su *segunda* confesión de amor, la verdadera. Es una confesión de amor a la mayor gloria de Roma: « Por la fe católica que mis cristianos padres me enseñaron, la cual, si no está en la entereza que se requiere, por aquélla juro que guarda el Pontífice romano, que es la que yo en mi corazón confieso, creo y tengo, y por el verdadero Dios que nos está oyendo, te prometo ¡oh Isabela, mitad de mi alma! de ser tu esposo, y lo soy desde luego, si tú quieres levantarme a la alteza de ser tuyo. » Ricaredo irá a Roma a asegurar su conciencia, peregrinación y confesión (en la herida que le causa Arnesto, cuando de Roma se dirigía a España, y en el cautiverio, hay que ver la penitencia) que le pondrán en estado de poder recibir a Isabel. Ahora sí, cuando se ha sometido a Roma, es cuando será digno de elevarse hasta la hermosura de Isabel.

El término que habían señalado para la peregrinación era de dos años. Isabel, recobrada su belleza, espera en Sevilla a su amante; pasa el tiempo sin recibir noticias de Ricaredo, pero un día le escriben sus padres diciéndole que el conde Arnesto le ha matado, e Isabel, entonces, decide entrar en un monasterio. Sus padres le ruegan que espere a que expire el plazo, y al pasar éste se dirige al monasterio para separarse por siempre del mundo. El monasterio que había elegido para hacerse monja estaba tan cerca de su casa, que el día señalado para entrar en él se trasladaron a pie; no en carroza, como fué a Palacio para saludar a la Reina, pero llevando el mismo espléndido traje de española. Si la muchedumbre se apiñaba por las calles de Londres para ver a la bella española, en Sevilla igualmente se agolpa para contemplar su hermosura. El breve trayecto lo hace largo la curiosidad de la gente.

Lentamente avanza Isabel con toda su comitiva; llega hasta el umbral del monasterio, pero allí oye la voz de Ricaredo que la reclama para sí y para el mundo. « Vos sin duda, señor mío, sois aquel que sólo podrá impedir mi cristiana determinación; vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo... [explica por qué se retiraba del mundo, y añade] mas pues Dios con tan justo impedimento muestra querer otra cosa, ni podemos, ni conviene que por mi parte se impida; venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que pide nuestra santa fe católica». Esta renuncia al monasterio, este quedarse en el mundo, dedicada al matrimonio, tiene toda la unción de una plegaria.

No es el fondo de cautiverio y de luchas navales lo que da a esta novela cierta semejanza con *El amante liberal*, sino el tema: hacer del matrimonio la meta de la virtud; por eso el encuentro de Ricaredo e Isabel en el umbral del monasterio es muy parecido al de Ricardo y Leonisa en la casa del Cadí. Pero en *El amante liberal*, el hombre tenía que luchar con la sensualidad más elemental, debía dominar sus pasiones para alcanzar la verdadera libertad; en cambio, *La española inglesa*, presentando una escala parecida, que va de lo inferior a lo superior, pone todo el acento en el descubrimiento de la verdadera belleza del alma. La fealdad de Isabel nos hace pasar de la belleza corpórea a la belleza del espíritu. Los ojos del hombre, capaces únicamente de admirar la belleza física, transforman todo en fealdad, cuando, insatisfechos, van en busca del espíritu, del alma; pero al sentirse iluminados por la gracia, esa gracia que emana sola y exclusivamente del Santo Pontífice, de la Roma eterna, entonces puede volver a contemplar el mundo en toda su belleza esencial, esa belleza que entona, desde el día de la creación, la infinita bondad del Sumo Hacedor.

El acento binario traduce la dualidad del Mundo, el movimiento ternario expresa la escala luminosa que conduce a la Idea pura, al alma. He indicado cómo Cervantes presenta el ritmo ternario: esas procesiones, ese pasar de la belleza corporal (Londres) y la belleza espiritual (Sevilla) juntamente con el central desfile de Ricaredo. Por sí solas, estas procesiones hubieran bastado para que captáramos el sentido de la obra y su emoción, mas ese elevarse

hacia lo perfecto Cervantes lo ha indicado con toda claridad. Isabel, por nacimiento graciosa y bella, se ha mejorado. A sus cualidades innatas ha añadido otras adquiridas: coser, leer y escribir; sobre todo, tañer y cantar. « Todas estas gracias adquiridas y puestas sobre la natural suya poco a poco fueron encendiendo el pecho de Ricaredo ». Al cual, 1) « al principio le saltó amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana... » 2) « Pero como fué creciendo Isabel... aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla; no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo ». Entonces Ricaredo cae enfermo, le declara su amor a Isabel, obtiene el consentimiento de sus padres, y ya puede dedicarse a pasar por la prueba del valor físico; así emprende su viaje marítimo. Al volver, y al ser envenenada Isabel, recapitula sus dos estados, marcando bien su orden sucesivo: « *tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma* de manera que, si hermosa te quise, fea te adoro ». Hace su segunda declaración de amor, y « besóla Ricaredo en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento de llegarse a él cuando hermoso ». El tercer grado de esta unión lo tenemos, es claro, en el matrimonio final. Expuesta así la novela, resulta ocioso advertir su neoplatonismo, y recordar la cita de León Hebreo en Cervantes; pero hay que insistir en que este místico neoplatonismo lo proyecta Cervantes en la sociedad: gracias a él puede dar un sentido noble y heroico a lo social e impregnar de sentido religioso la unión del hombre y la mujer. Es claro que la formación de Isabel nada tiene que ver con el progreso positivista, sino con el paso del estado de naturaleza al estado de gracia que prepara y precede al último estado: el de la unión. Los tres grados de la escala mística: *purgatio, illuminatio, unio*.

Belleza y virtud

Cervantes termina *La española inglesa* diciendo: « Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de cómo sabe el cielo sacar, de las

mayores adversidades, nuestros mayores provechos». Conviene señalar cómo virtud y hermosura van siempre unidas. La hermosura es un reflejo de la virtud, su forma, su apariencia; no creo que haya riesgo en interpretarlo así, siempre que se tenga en cuenta que en el siglo xvii era todavía imposible concebir la fealdad como atributo de un noble (moralmente) protagonista. La fealdad física hubiera ensuciado (para un artista del xvii, innecesariamente) la figura central de la composición. Desde el punto de vista corpóreo, no se tiene que insistir, pues es de sobra sabido que sólo el Romanticismo, y aun más el Realismo sentimental, descubrirán las posibilidades que hay en la fealdad, hasta en la monstruosidad, para realzar a un personaje principal. Pero respecto al siglo xvii esto es válido, no sólo desde el punto de vista físico, sino también moral. El poeta barroco no tolera en el personaje que es el centro de atracción ninguna acción o palabra deshonestas que no sea estrictamente exigida por el tema. Y esto lo hace Cervantes no sólo por la honestidad en sí, por lo que volverá a llamarse decoro, sino por un sentimiento de justicia hacia el personaje, por considerarlo cruel.

Cuando habla del poder de la virtud y de la hermosura para enamorar hasta a los mismos enemigos, es claro que se está refiriendo directamente al argumento de la novela, no al tema, pero apuntando con precisión a este último. Se refiere al argumento de la novela, puesto que fué el padre de Ricaredo el enemigo que robó a Isabel, pero no creo que haya que suponer que se refiere a Inglaterra. Este sentimiento de hostilidad contra un país es anacrónico buscarlo en la Península en el siglo xvii. Creado más bien fuera de España, no se exhibe plenamente hasta el siglo xix, y es curioso que en España sea Fernán Caballero — de padre y educación extranjeros — quien lo manifiesta más abierta y enconadamente, signo evidente de mediocridad y de burguesa europeización.

El enemigo no es Inglaterra, ni siquiera el protestante, sino el católico tibio. Esto es, el enemigo del hombre es el propio hombre. Quien roba a Isabel no es un protestante — el conde de Essex —, sino un católico tibio: Clotaldo. Este católico tibio, puesto en contacto con el fervor católico de España, siente la necesidad de desobedecer la orden terminante del protestante, que había prohibido en absoluto hacer esclavos. La novela comienza diciéndonos cómo Clotaldo arrancó a Isabel de sus padres y la llevó de

Cádiz a Londres; el desarrollo de la novela consiste en que Ricaredo — hijo de Clotaldo — devuelva Isabel a sus padres y que de Londres la lleve a Cádiz. Estos dos movimientos contrarios, estas dos direcciones opuestas, presentados en muy diferente volumen, muy reducido y alejado el primero — puesto en el pasado —, enorme y próximo el segundo — situado en el presente —, nos presentan el entibiamiento del catolicismo — Isabel en Londres, catolicismo vergonzante: Clotaldo, que a pesar de todas las órdenes continúa siendo católico, que roba a Isabel, sin que penas ni temores fueran bastantes a hacer que obedeciese al Conde, pero manteniéndola oculta — y la vuelta al fervor con la sumisión a Roma. Cervantes está expresando, dando forma, a esa esperanza, que por tanto tiempo sintió la España filipina, de ver a los católicos tibios de Inglaterra volver la hija a sus padres, el Alma al Santo Padre, de ingresar de nuevo en el seno de un catolicismo sin mancha. Mientras España tenía esos sueños de política trascendente y bellamente ornamentales, Inglaterra se disponía a crear esa forma decididamente indecisa de la inestabilidad como base de un estable poder político, temiendo ligarse fuertemente a ninguna forma demasiado precisa, no fuera a ser que esta ligazón se convirtiera en un impedimento para aprehender otras formas.

El significado de la novela, pues, parece surgir claramente si vemos, junto y sobre la escala mística que recorre el hombre individual para llegar a la total unión, el sacudimiento de toda tibieza en el católico y la depuración de su religión, tan tristemente mezclada con escorias. Cervantes se eleva a una zona verdaderamente mística para dar forma a un problema político que en España aparecía con carácter religioso.

Lo pintoresco

Antes de dar por terminado el estudio de *La española inglesa* es necesario decir algo del valor y la función de lo pintoresco en Cervantes, porque en esta novela mejor que en ninguna otra se encuentra representado. Lo pintoresco lo hallamos en la manera de tratar lo social, en la representación de las cosas y la recreación de temas mitológicos. No hace falta dar todos los ejemplos; bastará con citar los más expresivos. Cuando Ricaredo llega con la nave cargada de riquezas, la Reina le recibe y le hace sentar. Los cortesa-

nos comentan este favor. « Alguno dijo: Ricaredo no se sienta hoy sobre la silla que le han dado, sino sobre la pimienta que él trujo. Otro acudió, y dijo: Ahora se verifica lo que comúnmente se dice, que dádivas quebrantan peñas, pues las que ha traído Ricaredo han ablandado el duro corazón de nuestra reina. Otro acudió, y dijo: Ahora que está tan bien ensillado, más de dos se atreverán a correrle ». Al irse Isabela para España, observa Cervantes: « Despidióse de las damas, las cuales, como ya estaba fea, no quisieran que se partiera, viéndose libre de la envidia que a su hermosura tenían, y contentas de gozar de sus gracias y discreciones ». Lo que se debe notar no es la índole general de los comentarios, pues es claro que no tratan de calificar la Corte inglesa ni a unos individuos respecto a otros, sino su papel decorativo y esencialmente pintoresco. Cervantes no quiere hacernos sentir la sociedad o lo social. Basta comparar estas observaciones con el *Quijote* de 1615, o, para no salirnos de las *Novelas ejemplares*, con *El licenciado Vidriera* o *El casamiento engañoso y Coloquio*, para darse cuenta de que en estas últimas se quiere captar y representar la sociedad y lo social, mientras que en *La española inglesa*, como en *La gitanilla*, lo único que se pretende es dar a la escena una pincelada que haga resaltar su volumen y colorido. En *La gitanilla*, por ejemplo, al ser admitido Andrés en el campamento de los gitanos, éstos le levantaron en brazos y cantaron « Victor ». Cervantes añade: « Las gitanas hicieron lo mismo con Preciosa, no sin envidia de Cristina y de otras gitanillas que se hallaron presentes, que la envidia tan bien se aloja en los aduares de los bárbaros y en las chozas de pastores como en palacios de príncipes, y esto de ver medrar al vecino, que me parece que no tiene más méritos que yo, fatiga ». A veces, como en el caso de Cristina, Cervantes crea uno o varios personajes al servicio exclusivo de esta función pintoresca.

Si no se comprende este valor de lo pintoresco, causará verdadera desorientación la importancia que se concede a veces a meros detalles, tanto más cuanto que se les mantiene libres de toda connotación real en el sentido positivista. Así ocurre con el dinero que la Reina manda dar a Isabel. Sería suficiente con decir que la Reina le entregaba 10.000 escudos. En lugar de una breve frase escribe un largo párrafo, en el cual se nos hace ver la actividad bancaria de la época. « La reina llamó a un mercader rico, que habitaba en

Londres, y era francés, el cual tenía correspondencia en Francia, Italia y España, al cual entregó los diez mil escudos, y le pidió cédulas para que se los entregasen al padre de Isabela en Sevilla o en otra plaza de España. El mercader, descontados sus intereses y ganancias, dijo a la reina que las daría ciertas y seguras para Sevilla, sobre otro mercader francés, su correspondiente, en esta forma: que él escribiría a París, para que allí se hiciesen las cédulas por otro correspondiente suyo, a causa que rezasen las fechas de Francia y no de Inglaterra, por el contrabando de la comunicación de los dos reinos, y que bastaba llevar una letra de aviso suya sin fecha, con sus contraseñas, para que luego diese el dinero el mercader de Sevilla, que ya estaría avisado de París ». El tema de las cédulas continúa y aun aumenta al añadirse luego los obstáculos que ha tenido Ricaredo con su dinero. Aparte el valor pintoresco que tienen todos esos detalles en sí mismos, es evidente que aquí no nos encontramos con una de esas escenas de finanzas tan frecuentes en la novela y el teatro del siglo XIX. En el teatro y la novela realista y naturalista las alusiones a la Bolsa, los mercados, la banca, etc., nos están dando toda la emoción del mundo de los negocios con perspectivas psicológicas y dramáticas, morales y sociales. Nada de esto en el Barroco. Se nos hace pasar de repente del ámbito de lo espiritual a la zona de los detalles, de un mundo ideal a una alusión directa a las cosas. Estas cosas, representadas con toda fuerza expresiva, valen por sí mismas y al mismo tiempo causan profundo desequilibrio en la composición, pues hacen sobresalir con su contraste las distintas calidades de la obra. En el Renacimiento vale todo lo mismo: el oro, la acción noble, la flor, la bella actitud de un personaje, el sentimiento. Representados en su índole diferente, se les mantiene, sin embargo, dentro de un denominador común, que buscará la armonía en la proporción y en la igualdad. El Barroco, por el contrario, explora diferencias y encontrará la armonía en los contrastes.

Revitalización de temas antiguos

En las artes plásticas, en la poesía, en general en todas las manifestaciones del Barroco, es un fenómeno conocidísimo el de la recreación de temas de la antigüedad y mitológicos y, naturalmen-

te, cristianos. Por conocido que sea este hecho, no deja de ser curioso, ya que el Barroco agota todas las posibilidades de revitalización. Los intentos que se han hecho en el siglo xix, tanto con la cultura antigua como con la cristiana, han sido un fracaso absoluto. Una y otra cultura aparecen fijadas, y sólo pueden tratarse de nuevo o irónicamente o según la visión tradicional. Si se les da una representación nueva, el gran público la rechaza siempre y el pequeño público nota que se está haciendo algo que está fuera del mundo actual.

Cervantes pinta, en la novela que estamos estudiando, de manera deliciosa, al Amor mirándose en las armas de Marte y jugando con ellas. Está Ricaredo con todas sus armas, en Palacio, rodeado de las damas de la corte; se entabla un diálogo en el cual resalta el valor pintoresco de lo social: « Estas y otras honestas razones pasó Ricaredo con Isabela, y con las damas, entre las cuales había una doncella de pequeña edad, la cual no hizo sino mirar a Ricaredo mientras allí estuvo; alzábale las escarcelas por ver qué traía debajo dellas; tentábale la espada, y con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo, llegándose a mirar de muy cerca en ellas; y cuando se hubo ido, volviéndose a las damas, dijo: Ahora, señoras, yo imagino que debe de ser cosa hermosísima la guerra, pues aun entre mujeres parecen bien los hombres armados ». Esa niña, que debemos imaginárnosla vestida como una Infantita de Velázquez, es una forma encantadora de Amor barroco y jugueteón. El asunto que está tratando Cervantes es evidente, tanto más cuanto que ha comparado la bizarría de Ricaredo a la de un Marte armado con un rostro de Venus, y quizá no sería exagerado afirmar que el novelista estaba pensando en alguna pintura, pues también es frecuente la inspiración de los poetas en las artes plásticas. Una vez dicho esto, no holgará llamar la atención sobre el encanto familiar de la escena, lo mismo que acontece con la manera de tratar ciertos temas religiosos de la época; porque si de un lado hay una vitalización de los temas antiguos, de otro nos presentan los sentimientos modernos con un revestimiento antiguo. En el siglo xviii la revitalización de temas antiguos tiene ya un mero carácter ornamental y en ellos a veces es tan fuerte la corriente subterránea de actualidad que apenas son otra cosa que el ligero velo que cubre a la Revolución. El siglo

xix no pudo revitalizar la antigüedad; en cambio, se atrevió a llamar a un cuerpo de mujer *desnudo*, sencillamente, sin necesidad de cubrirlo con el nombre de Venus, y a pintar a unos padres con su hijo sin realzar lo modesto del asunto con el nombre de Sagrada Familia.

Para el impresionismo finisecular, Grecia — una Grecia a veces muy siglo xviii — y el Renacimiento y el Rococó no son temas que haya que revitalizar, sino todo lo contrario. Hay que presentarlos como « antiguos », para que su suntuosidad cultural adorne el alma de los exquisitos, de los selectos, que pueden gozar de toda la delicadeza de lo vulgar (= monótono, modesto), pero tienen que separarse irritadamente del vulgo. El impresionista desde su modernidad añora lo « antiguo » como desde la ciudad sueña en el « campo ».

EL LICENCIADO VIDRIERA

El marco de la novela

Esta novela, dividida en cuatro partes, tiene un marco perfecto. Las letras y las armas encierran un cuadro social. Un licenciado pierde la razón y la recobra; cuando sano, se llamaba Rodaja, Tomás Rodaja; al volverse loco se apoda Vidriera, y una vez curado toma el nombre de Rueda. Tres nombres para tres estados diferentes. El primero y el último — los que sirven de marco — se diferencian entre sí lo suficiente para que el nombre cambie, aunque conservando cierto parentesco.

El muchacho Tomás Rodaja, después de haber estudiado en Salamanca y viajado por Italia y Flandes, atravesando Francia, sin poder visitar París, vuelve a la ciudad universitaria, donde se gradúa de licenciado, siendo recibido en el segundo lugar, y cae enfermo, para encontrarse, al recobrar la salud, con la manía de creerse de vidrio. Su locura dura unos dos años, que él pasa primero en Salamanca y después en la corte, Valladolid. Consiguen curarle de su manía; pero, a pesar de sus humildes ruegos, la sociedad, acostumbrada a su locura, no le acepta en su seno, y él no tiene más remedio que alejarse de la vida cortesana, dirigiéndose de nuevo a Flandes, donde piensa dedicarse al ejercicio de las armas.

Las cuatro partes de la novela se distinguen fácilmente, cayendo el acento rítmico en la primera y la tercera. La segunda nos da de una manera brevísima el esquema de la tercera, y la cuarta, haciendo juego con la primera, pero de volumen mucho más reducido, deja al protagonista en una nueva dirección.

Su núcleo generador. La corriente de la vida. El empleo del aforismo en Cervantes

Al comienzo de la obra, como es necesario en una novela corta, y costumbre en Cervantes, se nos hace sentir en qué va a consistir. Contestando a una pregunta, dice Tomás: «yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos». Y el novelista sigue: «Esta respuesta movió a los dos caballeros a que le recibiesen y llevasen consigo». El núcleo de la novela está formado por una serie de respuestas, dichos agudos, máximas e ingeniosidades de Tomás Rodaja cuando ha perdido la razón. Ya se ha indicado el carácter aforístico de esta obra, cuyo núcleo la hace semejante a libros como los de Juan Rufo. No se cuentan hechos de personajes históricos, y, con una sola excepción — la muchacha que no quiere casarse con el viejo que se tiñe —, la respuesta o la observación nunca se expande hasta llegar a tener la forma de una anécdota. Es claro, pues, que tampoco hay cuentos.

• De la breve estancia en Salamanca se nos cuentan siete dichos o respuestas del Licenciado Vidriera: A una ropera, sobre las prostitutas, sobre marido y mujer, padres e hijos, acerca de los cristianos viejos y los judíos, los maestros y las alcahuetas. El carácter sentencioso de esta parte nos lo indica Cervantes — «Las nuevas de su locura y de sus respuestas y dichos se extendió por toda Castilla» — para marcar el contraste con el traslado de Vidriera a la corte, en donde alcanza todo su volumen el núcleo de la obra. Después de una agudeza preliminar que cubre toda la vida cortesana — «no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear» — y de unas máximas, comienza el examen de los oficios, costumbres, vicios y tipos. Vemos desfilar al poeta, al pintor, al librero, los azotados, el mozo de sillas de mano, el mozo de mulas, los marineros, carceleros y arrieros, el boticario y el médico. Se habla de la envidia, los pretendientes, la justicia, los títulos, las letras. Aparecen los sastres, los zapateros, los cambistas, los genoveses, la madre con la hija tan fea como enjoyada, los pasteleros, los titiriteros y comediantes. Junto a *Nemo*, el personaje más dichoso, tenemos a los maestros de esgrima. Luego, los que tiñen sus canas, las dueñas, los escribanos y alguaciles y procuradores. Se

comparan Madrid y Valladolid. Pasan rápidamente la mujer que come tierra, los músicos y los correos, las que reciben el nombre de cortesanas y no porque vivan en la corte. Toda esa muchedumbre, ese abigarrado desfile, esos hombres y mujeres que, como tal o cual tipo, con uno u otro defecto, cruzan veloces ante nuestros ojos y duran un momento, van a dar al templo, donde un día el Licenciado Vidriera vió que llevaban a enterrar a un viejo, a bautizar a un niño y a velar a una mujer, todos a un mismo tiempo, «y dijo que los templos eran campos de batalla, donde los viejos acaban, los niños vencen y las mujeres triunfan». El acelerado desfile de esos tipos, oficios y costumbres, se dilata y limita a la vez en los tres personajes del viejo, el niño y la mujer, cuya generalidad todo lo abarca, comprende toda la vida: morir, nacer, casarse para continuar muriendo y naciendo. Aquellos que están acostumbrados al ritmo barroco saben que esa fuga no puede terminar con el acorde amplísimo que todo lo abarca. Sin que se pueda tomar aliento, comienza el bordoneo de una avispa: es el murmurar que clava insistente su aguijón. Murmuración, sátira, crítica: es difícil señalar la línea donde uno termina y otro comienza; pero rápido lanza Vidriera su flecha contra la Iglesia que quiere monopolizar la santidad y la virtud. Con los gariteros y tahures termina la procesión. De la misma manera que advirtió Cervantes la índole de la parte anterior, advierte la de ésta: «cosas que decía de todos los oficios».

Con *El licenciado Vidriera* reaparece en el Barroco la danza macabra gótica. No es el conjunto de apotegmas lo que puede interesarnos. Desde la primera respuesta que da Tomás Rodaja vemos que no dice nada original. Que Cervantes se sintiera atraído por el prestigio clásico y renacentista del aforismo es indudable, pero él añade algo a ese tono sentencioso: su manera de enracimar los dichos, agrupándolos con un ritmo acelerado que hace girar velozmente a toda la sociedad. En el Gótico, por la antesala de la Muerte, el hombre se dirige al Juicio Final, a oír el juicio sin apelación; en el Barroco se presenta la cadena sin fin de la Sociedad, pasando por el templo en los tres momentos de mayor importancia: principio y final que encuadran el matrimonio. En el templo recibe su impulso esta marcha y al templo va a parar; es en el templo, en la tierra, en donde se fijan los dos hitos del curso de

la vida. No es que el hombre de la Contrarreforma se desentienda del más allá, sino que lo que le interesa es sentir ese más allá en la Tierra, en el Mundo. Lope, autor dramático, se podía engañar en la índole de lo novelesco y creer que consiste en aforismos. Compárese: «También hay libros de Novelas, dellas traducidas de Italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las Historias Trágicas del Vandelo: pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (*La Filomena*). Lope, como se ve, no está pensando en la literatura aforística del Renacimiento, sino más bien en la literatura barroca de «máximas» y «pensamientos», que en España produce obras eximias, pero que había de florecer característicamente en Francia. Literatura de salón, meditación a través del desengaño sobre el «monde». Cervantes, novelista, veía certeramente la diferencia entre los dos géneros. En la novela hay una experiencia de la vida, de la humanidad, de la sociedad, pero esa experiencia ni se expresa en acción ni cristaliza en sentencia, sino que se dilata en todas las dimensiones panorámicas que abarcan al hombre y su fondo. Los dichos de *El licenciado Vidriera* se encuentran también en *La española inglesa* y en *La gitanilla*, y no muestran ni una especial agudeza ni extraordinaria profundidad; pero lo que en estas obras tiene un valor pintoresco, en *El licenciado Vidriera* está sirviendo para sostener el ritmo de una experiencia vital. No son la exprimida esencia moral que el «monde» destila cuando el desengaño oprime el corazón, sino el misterio del mundo vivido en su intensa totalidad. Misterio que se aclara porque se le vive como tal misterio: se le reconoce, no se le descifra, al sentirse arrastrado por su ímpetu, por la corriente torrencial del nacer, el matrimonio y la muerte. Si penetramos en ese ritmo, entonces los dichos del protagonista nos inquietan e intranquilizan; y su irónico punzar, encuadrado, apretado por el marco, tiene el cabrilleo de un enjambre. Presenciamos, aterrorizadamente deslumbrados, ese constante dar en el blanco de la intencionada agudeza, cuyo bordoneo nos ensordece antes de herirnos. Al incorporarnos vitalmente a Vidriera, sus palabras cesan de ser lugares comunes inocuos; son flechas pene-

trantes. Ni la sabiduría literaria renacentista (convertida ya en lugar común), ni la sabiduría del hombre de sociedad con la cansada luz de ocaso del último barroco. Cervantes da a sus ingeniosidades, respuestas y aforismos todo el misterio de la vida, al hacer que fluyan de un antes a un después. Muchos han sentido la atracción de ese marco — Rodaja, Rueda —; si intuimos su esencia penetramos en la tragedia del licenciado Vidriera.

El «Viaje a Italia»

La primera parte nos cuenta cómo Tomás Rodaja estuvo estudiando en Salamanca mientras servía a unos caballeros. Al terminar ellos sus estudios, se disponía Rodaja a continuarlos, pero por los azares del camino se decide a ir a Italia y a Flandes. Aquí tenemos el «Viaje a Italia», el viaje cultural moderno, ese viaje que, como todo lo renacentista, llegará hasta Goethe, para perder su sentido en las primeras décadas del siglo XIX. La Edad Media va a Jerusalén, a Roma, a Santiago, a la Meca. Por el camino, el hombre medieval lleva toda la vida consigo; la trueca y cambia con los otros viandantes mientras van andando hacia el lugar donde saben que se encuentra Dios. Esa gran peregrinación, que es la vida, la viven compendiadamente en la vía que lleva a Santiago o a Roma, a Jerusalén o a la Meca.

En el mundo moderno la peregrinación no es destino; es humillación rutilante y metafísica a la autoridad del Sumo Pontífice, algo así como el besamanos de un Rey en el destierro — mucho más exigente, mucho más puntilloso; al mismo tiempo, exclusivamente ceremonial y exclusivamente simbólico, completamente gratuito e innecesario, todo forma y todo sentido. (En la peregrinación moderna no se va sintiendo cada instante de una manera natural la presencia del destino; no se peregrina como una necesidad interior, sino como una necesidad de la voluntad, como un homenaje, sintiendo en cada momento que se va porque se quiere ir,) libérrimamente, sintiendo, emocionados, la belleza de este homenaje gratuito. La peregrinación moderna no es destino, es vocación. El Papa no tiene por qué considerarse humillado. Sin él no se podría llevar a cabo la ceremonia, es más necesario que nunca. Ya es inútil ir a Jerusalén; se va a Roma, exclusivamente a Roma,

porque no se va en busca de Dios, sino de su representante en la Tierra, del Papa, cuyo oficio cambia también con el tiempo, con la historia. El papado barroco ya no es la piedra románica sobre la cual se levanta el edificio de la Iglesia: es una petrificación, definitivamente inmutable porque no fija lo eterno, sino lo temporal; de aquí que cuide tanto de definir las formas y que en el momento en que su función es exclusivamente decorativa su intransigencia sea, por fin, total. No es que no quiera cambiar, es que no puede. El espíritu cambia; para lo que es sólo forma toda mutación representa el aniquilamiento. El papado empieza a morir en el Gótico, y la convulsión tridentina es el último estertor que precede a la rigidez cadavérica. El viaje como peregrinación ya lo hemos encontrado en Cervantes, con toda su profunda y decorativa unción, y volveremos a encontrarlo.

El viaje vivo moderno es el cultural. Se va a Italia a sentir en toda su plenitud vital, en todas las dimensiones del espíritu, la cultura. Para sentir la emoción del « Viaje a Italia » es necesario olvidar por completo el viaje impresionista, el cual lo que quiere es llegar a captar en toda su vaguedad el alma de una ciudad — Florencia, Brujas, Toledo, Granada —, de una cultura. El impresionista siente la historia como vida; las ciudades tienen un alma que es su historia. Un paso más y el expresionismo nos dará el dinamismo de las megalópolis modernas. Conviene ver bien la diferencia entre las distintas épocas, pues, es claro, si leemos el « Viaje a Italia » con un sentido impresionista nos ha de parecer falto de emoción y de contenido; lo que hemos de hacer, por el contrario, es tratar de aprehender su emoción y contenido propios.

Tomás Rodaja se decidió a no volver directamente a Salamanca, « haciendo consigo en un instante un breve discurso de que sería bueno ver Italia, Flandes y otras diversas tierras y países, pues las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos, y que en esto a lo más largo podía gastar tres o cuatro años, que, añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que le impidiesen volver a sus estudios ». Acerca de la materialidad del viaje, sólo unas breves notas: la vida en los barcos, la conveniencia de ir de Roma a Nápoles por mar, pues por tierra era peligroso el viaje para la salud. El Rococó abundará en detalles pintorescos; Cervantes no. Tomás emprende su viaje con dos libros, cifras de la cultura

barroca: unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso*; la religión, el culto a la Virgen, y la Poesía. Desembarca en Génova. No hay creación de ambiente, no podía haberlo: esperar lo indica una total desorientación; lo que hay es una enumeración de ciudades con una caracterización general, y, antes de comenzarla, una enumeración serial de vinos y la presentación de la mujer. A Luca le dedica tres líneas y otras tantas a Florencia, pero a los vinos un largo párrafo. Porque el vino es cultura también, verdadera y máxima cultura, producto de la tierra, el sol y el hombre. Como verdadera cultura el vino no se improvisa, es necesario el tiempo; por eso es un producto aristocrático con el prestigio de un nombre de solar conocido. « Allí conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Monte Frascon, la Ninerca del Asperino, la generosidad de los dos griegos, Candia y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco ». La gran elegancia del hostelero se muestra en seguida, porque, tratándose de españoles, no se contenta con que se den a conocer los vinos de Italia, sino que saca los grandes vinos de España. No sólo se bebe; se habla de vinos, conversación dirigida, como es natural, por el hostelero. Al desembarcar en Génova, no fueron inmediatamente a la hostería; antes visitaron una iglesia. Admiran el cabello rubio de las mujeres, la gallardía de los hombres, la belleza de la ciudad. Tomás se separa de su amigo, y empieza a recorrer ciudades. Nombrarlas basta: no es que se dé un punto de apoyo a la evocación; es que el nombre es cifra y compendio, signo exacto de lo expresado, al cual se le adorna con unos atributos emblemáticos.

La gran ciudad de la Italia barroca es Roma, como lo había sido Florencia del Renacimiento. Roma, por lo tanto, recibe la mayor solicitud, las dos Romas, la antigua y la papal. Los despedazados mármoles, las medias y enteras estatuas, los rotos arcos, las termas derribadas, los pórticos, los anfiteatros, el « famoso y santo río », sepultura de tantos mártires, sus puentes, sus calles. Es una Roma antigua vista desde el Barroco. La emoción del « Viaje a Italia » está concentrada en esta frase: « sus calles, que con sólo el nombre cobran autoridad sobre todas las de las otras ciudades del mundo: la Vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras deste jaez ». En esta

frase — nombrar es expresar — tenemos a « Cervantes en Roma », podemos adivinar fácilmente cómo veía y vivía su Roma. A la emoción cultural, histórica, temporal, se añade la emoción de lugar, geográfica, que, arquitectónicamente, compone y construye la representación. Es claro que no se debería emplear la palabra emoción tan cargada de sentido décimonono, sobre todo impresionista, si se la piensa, más que con un contenido moral, como un signo de sensaciones. La palabra adecuada en el Barroco, la que designa la conformación del sentimiento en el Barroco, es la que emplea Cervantes: « Pues no le admiraba menos la división de sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro, cuyos nombres manifiestan la grandeza y majestad romana ». Junto a la ciudad antigua barroca y la geográfica, la papal: « Notó también la autoridad del Colegio de los Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones ». Va a Nápoles, la ciudad « mejor de Europa, y aun de todo el mundo ». Continúa su viaje, pasando por muchos sitios hasta llegar a Salamanca de nuevo. De todas las ciudades que enumera todavía, hay que destacar a Loreto. Cervantes exalta la casa de la Virgen, donde « vió el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada, y de más importancia, que vieron, y no entendieron, todos los cielos, y todos los ángeles, y todos los moradores de las moradas sempiternas ».

Enumeraciones, nombres, atributos impuestos, pero no gastos; al contrario, llenos de expresión y cargados de fuerza ornamental; juicios rotundos de explosiva admiración forman el escudo duro de piedra y profuso, barrocammente caracterizador, que esa sociedad — donde se está transformando la religión en moral, pero que toda ella está transida todavía de espíritu religioso — corona con el esplendor del milagro. Cervantes no rechaza raquíticamente el milagro: lo limpia de todas las ñoñeces vulgares que lo ennegrecen y rebajan, para hacerlo refulgir. Cervantes no quiere aceptar nada más que los verdaderos milagros, como el conocedor de piedras preciosas no quiere aceptar una falsa. Ni quiere ni puede, lo cual está muy lejos de significar que tenga la más ligera duda racionalista acerca del milagro. Por otra parte, sin sentir la necesidad que el hombre barroco tiene del milagro — y del prodigio — no se puede vivir el arte barroco, no se puede encontrar el

turgente volumen a esa fuga apasionada, que canta el milagro de los milagros.

Y para terminar ese canto busca el acompañamiento que dé una vibrante exaltación a la nota final. La geografía del mundo literario barroco es la geografía antigua; por eso mismo al mundo antiguo o medieval se le compara, en dinámico contraste, con el mundo moderno: « Desde allí, embarcándose en Ancona, fué a Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante, merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración *del mundo antiguo*; la de América, espanto *del mundo nuevo*. Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y, finalmente, toda ella en sí y en sus partes digna de la fama... » Admiración y espanto, las dos columnas que sostienen, encuadrándola, la visión barroca de la Tierra; las dos notas con que el corazón barroco teje su melodía. Cervantes, para terminar su composición, vuelve a la rápida enumeración, abarcando en su « viaje » lo esencial — esencialmente todo — del mundo para el español de su época. El « Viaje a Italia » se presenta como la gran aventura espiritual.

La caída del hombre. El temor a la muerte

Tomás vuelve a la Universidad, prosigue sus estudios y se gradúa en leyes. El Licenciado es ahora un hombre. De sus largas horas de estudio, de sus años de viajes, se ve enriquecido con la flor del conocimiento. Debió formar selecta biblioteca, porque nos dice Cervantes que siendo estudiante, cuando emprendió su viaje, « los muchos libros que tenía los redujo a unas Horas de Nuestra Señora y un Garcilaso sin comentario ». Al ser recibido de licenciado no abandona los libros; por el contrario, continúa estudiando, abismado en su trabajo. Ahora es cuando llega a Salamanca « una dama de todo rumbo y manejo ». La tentación comienza; él la vence, pero la mujer le persigue, y Cervantes recrea el pecado original. La novela empezaba: « Pascándose dos caballeros estu-

diantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, *debajo de un árbol*, durmiendo, a un muchacho... » Mandan a un criado que le despierte, « despertó, y preguntáronle de dónde era y qué hacía durmiendo en aquella *soledad* ». Respondió « que el nombre de su tierra se le había olvidado » y que se dirigía a Salamanca a estudiar. Como observan los caballeros, el olvido no es por falta de memoria. Pero el muchacho contesta que nadie sabrá de su origen ni de sus padres hasta que pueda honrarlos. El árbol, la soledad, el no querer declarar su origen, todo está apuntando hacia el pecado original en el Barroco.

No es el pecado de la carne, el mundo sensual frente al mundo del espíritu; es el pecado de la inteligencia. Tomás rechaza a la mujer, pero come de la fruta que ella le ofrece, un membrillo del árbol del bien y del mal. « Comió en tan mal punto Tomás el membrillo », que al momento enfermó, y si recobra la salud es para verse transformado en otro hombre: un hombre de vidrio, con el temor constante de la muerte, de que los que a él se acercan le rompan y le quiebren. Apenas la muerte ha hecho el nido en su corazón, cuando la muchedumbre se congrega a su alrededor para oír cómo de sus labios mana la ciencia de la vida, el conocimiento del hombre. Conocimiento conseguido gracias al descubrimiento de la muerte — descubrirla es morir, es descubrir la temporalidad humana, perder la inocencia — es un conocimiento amargo y triste, que lleva a los labios una sonrisa sólo cuando contempla el engaño del hombre.

Creo que la escena de amor hay que interpretarla así. Se podrá interpretar de otra manera; lo que no se puede hacer es pasar por ella como si fuera un mero recurso novelesco, porque entonces empobrecemos todo el conjunto, *El licenciado Vidriera*, y su función dentro del mundo maravilloso de las *Novelas ejemplares*. No es obligatorio aceptar la interpretación dada, que según mi manera de ver ilumina *El licenciado Vidriera* con la luz de su época, que es la que le conviene, adquiriendo toda la novela un profundo movimiento emotivo. No es obligatorio verla así, pero tampoco lo es admitir una interpretación superficial y rastrera.

Rodaja sanó por la caridad de un religioso de la orden de San Jerónimo. En la corte no pudo continuar viviendo, y al salir de ella deja oír su queja: « ¡ Oh corte, que alargas las esperanzas de

los atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos ! ; Sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos ! » Nos parece oír la voz de un profeta, pero el tono bíblico se ha traspuesto a la clave social. Es un lamento de desilusión y desengaño, en el cual resalta la resignación de no poder vivir en la corte, de no poder alcanzar el justo premio debido a su inteligencia. Obsérvese todavía que el hombre desengañado no se retira del mundo para acogerse a la paz del convento, sino que marcha a Flandes, « donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado ».

El pecado de la inteligencia queda encerrado en ese marco de eternidad y gloria, de inmortalidad, con que había soñado siempre Cervantes: las Armas y las Letras.

LA FUERZA DE LA SANGRE

Ritmos cuaternario y ternario

Rodolfo viola a Leocadia. Tienen un hijo, Luis. Se casan. La acción, en Toledo. La inverosimilitud, de trasmundo, de esta novela, resalta con un extraordinario colorido y volumen por medio de observaciones de fuerte gravedad realista. En otras palabras: Cervantes se ha impuesto la obligación, no ya de transmitir el destino del hombre, sino de expresar el maravilloso equilibrio entre el pecado y su expiación y la purificación de la vida. *La fuerza de la sangre*: pocas veces el título de una obra, sin aludir directamente al tema, es más, ocultándolo, habrá abarcado mayor número de asociaciones. Fuerza y sangre, la sangre de Eva con toda la fuerza de la gravedad, de la Historia. Esa sangre que es pecado, esa sangre que se trasmite de padres a hijos, esa sangre por la cual nos reconocemos al sentirnos unidos. Sangre y pecado: la historia de la Humanidad.

En la breve novela podemos destacar, vagamente, un ritmo cuaternario: « Rodolfo, en tanto »; « Frío, pues »; « Rodolfo, en tanto »; « Sucedió, pues ». En realidad, tenemos una sucesión de brevísimos cuadros, que apenas separa la ausencia del varón, Rodolfo. Un hombre y una mujer — éstos son los dos acentos — y, uniéndolos, un niño, el hijo. El hijo de la pareja humana, del hombre y la mujer, de Rodolfo y Leocadia. El hijo nacido en el pecado, y su rescate: la historia de la humanidad.

El ritmo cuaternario pasa casi inadvertido en la sucesión de los hechos. En cambio, se destacan con toda la fuerza de una melodía insistente: Rodolfo, Leocadia, y el hijo Luis. Este ritmo ternario se subraya y realza con los tres desmayos de Leocadia. El primero al ser violada, el segundo al confesar su desgracia, el tercero al ir a recobrar su honra.

La vaguedad del ritmo cuaternario parece ocultar la difícil intuición del pecado original. Cervantes ha estado trabajando poderosamente para hacernos penetrar en ese momento único en que el hombre y la mujer, desafiando a Dios, en la noche de los tiempos, rodeados de toda la oscuridad genésica, se unen, para que, cometiendo el primer pecado, salga de su unión la Humanidad. La Humanidad, hombres y mujeres —¿trágico, cómico?—, Cervantes está sosteniendo el fiel de la balanza. Ni trágico, ni cómico. Solamente Historia intuída en toda su trascendencia. Ritmo cuaternario: « Rodolfo, en tanto »; « Frío, pues »; « Rodolfo, en tanto »; « Sucedió, pues ». Ritmo ternario: Rodolfo, Leocadia, Luis; tres desmayos. Abarcando ambos ritmos: dos momentos. Cuando la Humanidad se perdió y cuando fué salvada. Esos dos momentos se traducen en inverosimilitud y en realismo. —No quiero decir que a cada momento corresponda un sentimiento, sino que junto a los dos momentos nos encontramos dos sentimientos. Nos vemos transportados de un sentimiento que conocemos y que llamaremos realismo a uno que no conocemos y llamaremos inverosímil. De la intuición de estar condenados pasamos a la realidad de estar salvados.

La noche del Paraíso y el pecado.
El crucifijo

La brevísima y rápida novela empieza dándonos el aire y espacio de una noche de verano, una noche calurosa de verano. Todo es placidez, tranquilidad, frescor y bienestar. Calma después de un antes, haciendo prever un tormentoso después. Ha sido un día caluroso, el terrible sol del verano en la meseta de Castilla; después de ese sol, de ese día, el frescor de la noche, su tranquilidad, su calma. Los dos ritmos están claramente escandidos. Sol y noche; calor agobiante y fresco reconfortador; padre, madre y dos hijos (la hija en la flor de su edad) y cuatro mancebos. « Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos ». Ovejas y lobos. Toda la blancura de un estado paradisiaco y el horrible alido negro del pecado. Es admirable cómo Cervantes ha podido captar en el ritmo de la frase esos dos estados. « Una noche de las calurosas del verano, volvían de recrearse del río en Toledo un anciano hidalgo con su mujer, un niño pequeño, una hija de edad de diez

y seis años, y una criada ». El trance en que escribe Cervantes se refuerza en la segunda frase: « La noche era clara, la hora las once, el camino solo, y el paso tardo, por no pagar con cansancio la pensión que traen consigo las holguras que en el río o en la vega se toman en Toledo », donde vemos repetido un elemento de cuatro miembros que se oponen en toda su clara calma serial a una oración temporal o explicativa.

Cervantes, con su barroca intuición de lo primigenio y esencial, perfora las capas de la realidad hasta dar con lo inverosímil original. Rodolfo arranca del seno de la familia a la juventud de diez y seis años, a Leocadia, a la cual transporta desmayada a su casa y, siempre desmayada, la goza. Hasta el momento del goce, Cervantes insiste en el paralelismo de la frase. Leocadia vuelve en sí y entonces comienza un lamento, maravilloso en su tono retórico: « ¿ Adónde estoy, desdichada? ¿ Qué oscuridad es ésta? ¿ Qué tinieblas me rodean? ¿ Estoy en el limbo de mi inocencia, o en el infierno de mis culpas? ¡ Jesús! ¿ Quién me toca? ¿ Yo en cama, yo lastimada? ¿ Escúchasme, madre y señora mía? ¿ Óyesme, querido padre? ¡ Ay sin ventura de mí, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan! Venturosa sería yo, si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra... » Sin una transcripción musical es imposible sentir la emoción de este lamento. El Renacimiento — Miguel Ángel — plasma todo el trágico sentido de la creación del hombre; el Barroco — Cervantes — capta intensamente la caída del hombre en el abismo oscuro de su destino, de la vida, del pecado.

La novela comienza con la plácida tranquilidad de una digna familia que, habiendo salido de su casa en un día de verano, para gozar del fresco de la vega de Toledo, vuelve por la noche a recogerse en el seno del hogar. Ocurre el rapto, y Leocadia inmediatamente se desmaya, permaneciendo en su desmayo hasta después de ser gozada. Rodolfo está ciego por el deseo y los malos instintos; Leocadia desmayada. El estado de Rodolfo no ofrece nada de extraordinario, pero el largo desmayo de Leocadia aleja de la realidad toda la escena de la violación. No me refiero a la impresión de inverosimilitud o de perversidad que puede producir a un lec-

tor moderno. El desmayo es un recurso novelístico, igual que otros muchos, que, en el siglo xvii, no estaba en conflicto con la realidad artística. La violación de Leocadia, totalmente inverosímil hoy, es parecida a la de muchas doncellas en la novela y el teatro del siglo xvii. No me refiero a la impresión que pueda producir en un lector moderno, sino a la función del desmayo. Cuando Leocadia vuelve en sí, ruega a Rodolfo que le devuelva su libertad, pero el mozo se dispone a gozarla de nuevo, oponiéndose la muchacha con éxito. El desmayo cubre toda la escena con el velo de la noche de los tiempos, convierte a la mujer en carne viva y ciega, quita al cuerpo el sostén de la conciencia, de la voluntad, y lo deja sin dirección, inerte. Cervantes priva a esta escena de todo sentido real, para darnos la sensación del más allá de la conciencia en el origen de la Humanidad, cuando de un estado paradisiaco cayó el hombre, bruscamente, en el pecado.

Rodolfo decide que Leocadia se marche a su casa. La deja encerrada en el cuarto y luego vuelve por ella para llevarla con los ojos vendados a la plaza del Ayuntamiento, desde donde, por sí sola y sin ser seguida, se dirigirá a su casa. Cuando sale Rodolfo, nos dice Cervantes: « Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada ». Se levantó del lecho, recorrió toda la habitación y « halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana, que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia las colores de unos damascos que el aposento adornaban. Vió que era dorada la cama... Contó las sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y, aunque vió pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida, y guardada de una gruesa reja; la vista caía a un jardín, que también se cerraba con paredes altas, dificultades que se opusieron a la intención que de arrojarle a la calle tenía ».

Si el sosiego de la noche al comenzar la novela nos trasmite un estado de inocencia, y la oscuridad del cuarto junto con el desmayo expresa las tenebrosidades del primer pecado, ahora, en ese aposento iluminado por la luna, lleno de bultos y sombras, tenemos el primer despertar de una Humanidad con conciencia, de una Humanidad con pecado, que tiene conciencia porque ha pecado. La acción es de una densidad trágica y de un lírico silencio de luna,

que todo lector debe sentir. Leocadia está más que encerrada: se *siente* encerrada, sola; se levanta del lecho, va a tientas apoyándose en los muebles, en las paredes, hasta dar con la puerta que no puede abrir. Frente a esa puerta cerrada, la ventana, por donde, con la brisa de la noche, entra la luz clara de la luna. La luz empieza a poner orden en esa noche del pecado, sin arrancar por completo a Leocadia de su oscuridad; le permite darse cuenta del contorno vago de las cosas. E inmediatamente, Leocadia « vió un crucifijo », se lo guardó, y hecho esto « cerró la ventana como antes estaba y volvióse al lecho, esperando qué fin tendría el mal principio de su suceso ».

Todavía no ha terminado Cervantes de expresar el despertar de la conciencia. Rodolfo vuelve, y, vendando los ojos a Leocadia, la saca del cuarto, la conduce por las calles de Toledo hasta dejarla en la plaza del Ayuntamiento. Leocadia no quiere saber nada de Rodolfo, no le pide que repare su falta; se siente avergonzada y quiere esconderse. Para que Rodolfo no pueda saber quién es, entra en una casa cualquiera y permanece allí un rato hasta asegurarse de que nadie la ha seguido, y sólo entonces se marcha a la casa de sus padres.

Conviene insistir. Hemos pasado de una noche plácida de verano a un cuarto tenebrosamente oscuro, cuya negrura se va atenuando por la luz de la luna, y de aquí, por las calles y la plaza del Ayuntamiento, a una casa. Este fondo melódico nos lleva de un estado de felicidad (vuelta de paseo) a uno de horrible tragedia (violación de Leocadia); después, mientras se deshace la oscuridad, se encuentra el crucifijo, y, por último, quedamos en un dolor encuadrado socialmente (la casa). Hoy debemos gozar en toda su plenitud de esa pintura en negro realzado con toques de luna, pero además podemos explicar por qué ha causado siempre tan honda emoción. Cervantes está expresando con ella la caída del hombre y la promesa (el crucifijo) de ser vengado del demonio.

Tenemos toda la escena del Paraíso captada con toda la fuerza del Barroco y su sentido de lo originario. El Barroco puede transformar el Paraíso en la ciudad y vivir ese momento, más allá de la conciencia histórica, en que el primer hombre y la primera mujer se sienten por primera vez enlazados por la carne. Puede hacer surgir en ese movimiento musical el andante desgarrador y lleno

de calma y majestad, en que la cantante claridad de la luna penetra la masa de sombras, las separa, y va haciendo aparecer el crucifijo — Dios Padre ya Cristo, justicia ya sacrificio y clemencia — ; el Barroco puede transformar el dolor de vergüenza de los primeros padres, que quieren escapar de Dios, en el de esa juvenil pareja toledana que huye de la mirada escrutadora de Dios — convertida en los cien ojos punzantes de la ciudad — por la urbe nocturna, con la mujer ansiosa de ocultarse. No se intenta evocar el momento de la caída, ni interpretarla, ni recrearla. Se hincha el ahora de eternidad, Rodolfo y Leocadia son la primera pareja. El pecado de la carne es siempre el primer pecado, la eternidad en el momento. Se temporaliza lo eterno, pero se eterniza lo temporal.

El hombre en la sociedad. El
« viaje a Italia »

La inverosimilitud trascendente, esa poderosa visión de lo primigenio, termina al encontrar Leocadia a sus padres, situándose entonces la novela en el medio social y recurriendo a los artificios literarios de la época : el hijo que ha tenido Leocadia se cae y se hiere gravemente ; le recoge el padre de Rodolfo, le cuida en su casa cariñosamente, etc. Pero estos procedimientos técnicos no deben impedirnos gozar de la presentación de todo lo social y material, porque precisamente a la inverosimilitud trascendente del comienzo se opone una materia captada en toda la fuerza de su plenitud.

A los pocos días de violada Leocadia, Rodolfo se va a Italia. Tenemos otra vez el « viaje a Italia ». El carácter cultural del « viaje a Italia » a diferencia de los otros « viajes », resalta con toda evidencia : « Muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia, y su padre, que había estado en ella, se lo persuadía, diciéndole que no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria, que era menester serlo también en las ajenas. Por estas y otras razones, se dispuso la voluntad de Rodolfo de cumplir la de su padre... » En *El licenciado Vidriera* se subraya el gran aire de aventura espiritual del « viaje a Italia » ; en *La fuerza de la sangre*, aunque éste no se pierde, se otorga más valor a su contenido culturalmente social : el padre ya ha estado en Italia, es

decir, que es una tradición de las buenas familias, y necesaria para un caballero. Para la historia de la cultura española, para dar todo su realce a esta escena, creo que se debe insistir en la relación de este padre que ha estado en Italia, con su hijo, al cual aconseja, y desea, que haga el viaje. Hoy no debemos hacer una reconstrucción impresionista de ese ambiente, pero podemos pensar con qué fruición Azorín lo hubiera creado, si las primeras líneas de la novela y la poderosa nocturnidad lunar del cuarto no se hubieran adueñado de toda su sensibilidad.

Es claro que el diferente punto de vista con que se trata el « viaje a Italia » en cada una de las novelas obedece a una razón estética. A *El licenciado Vidriera* le convenía esa amplitud de gran aventura, mientras que a *La fuerza de la sangre* le conviene ese carácter social, pues ésta trata el pecado original, no como pecado de la inteligencia, sino de los sentidos, del sexo, del afán de posesión.

El hombre en su relación con
Dios y la sociedad

Apenas había logrado Leocadia apaciguar su ánimo, cuando se sintió preñada. La teoría acerca del honor, expuesta por la muchacha, la refuerzan y amplían sus padres. Leocadia había dicho a Rodolfo : « entre mí y el cielo pasarán mis quejas, sin querer que las oiga el mundo, el cual no juzga por los sucesos las cosas, sino conforme a él se le asienta en la estimación ». El padre declara : « Advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta ; y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto. La verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud ; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios, y pues tú ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo ».

Cervantes indica con toda claridad la manera de considerar el honor de la Contrarreforma. Vemos al hombre en su relación con Dios y con la sociedad. En relación con Dios la intención únicamente es lo que califica un hecho ; respecto a la sociedad el hecho es lo único que cuenta. El mundo protestante, vital, se lanzará

audaz y revolucionariamente a modificar la relación entre el honor y la sociedad. La Contrarreforma teme el escándalo, siente muy bien que sólo cambiando la sociedad puede cambiarse esa relación. La consecuencia es que ha olvidado más y más el valor de la intención para con respecto a Dios y ha aceptado como una realidad inequívoca la apariencia de lo social; ha podido convertir la virtud y el honor en una serie de fórmulas vacías. Y no sólo en los países católicos, sino también en los protestantes, pues todo el carácter reaccionario de los unos tiene sus raíces en la Contrarreforma, lo mismo que el carácter liberal de los otros arraiga en la Reforma. Sin embargo es muy inteligente el distinguir la doble vertiente de la virtud. Esto hay que tenerlo siempre presente, porque sólo así nos explicamos cómo el apasionado anhelo moral de Pascal parece romo ante la inteligencia, tan afilada, de los jesuitas del siglo XVI y del XVII.

La vida dolorosa

Leocadia tiene un hijo; el niño crece; un día es atropellado en una carrera de caballos. El niño estaba solo y el padre de Rodolfo le recoge y le lleva a su casa, adonde inmediatamente acuden Leocadia y sus padres. Unos párrafos bastan a Cervantes para narrar toda la intriga de la novela. La narración, pues, es muy breve, pero no rápida. Toda ella tiene un gran relieve y representa la realidad con extraordinario vigor. Léanse la preñez de Leocadia, el parto, la alegría de los abuelos con el niño, la hermosura y discreción del chiquillo, la caída, el arremolinarse de la gente, el correr de la noticia por la ciudad. Los abuelos llegan a la casa del padre de Rodolfo con la natural excitación, y se encuentran con « que ya estaba el niño en poder del cirujano ». Les ruegan que se calmen: « El caballero y su mujer, dueños de la casa, pidieron a los que pensaron ser sus padres [del niño] que no llorasen, ni alzasen la voz a quejarse, porque no le sería al niño de ningún provecho ».

Leocadia reconoce pronto la casa, el cuarto, « pero lo que más conoció fué que aquella era la misma cama que tenía por tumba de su sepultura ». La cama donde perdió el honor, donde comenzó su padecer, es la misma en que yace su hijo. Tumba y nacimiento, pecado e inocencia. La mujer dolorida cuenta a Doña Este-

fanía, madre de Rodolfo, su historia, que ésta cree inmediatamente, pero además, en manos de Leocadia está el Crucifijo de la noche del pecado, que sirve de testigo. Leocadia se desmaya por segunda vez. Los padres hacen volver a Rodolfo para que se case con la muchacha.

El sacramento del matrimonio X

Cervantes presenta el sentido religioso del matrimonio, la unión del hombre y la mujer en el sacramento. Es el matrimonio tridentino, pero Cervantes insiste en que lo único que ha hecho el Concilio es renovar la pureza del sacramento, cuya esencia emana de la Biblia. Por eso observa que, como sucedió « este caso en tiempo cuando con sola la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan, quedaba hecho el matrimonio, no hubo dificultad que impidiese el desposorio ». Trento no innova, lo que hace es modificar la forma para darle la rigidez que los tiempos exigen, y gracias a la cual puede conservarse de nuevo la esencia del sacramento del matrimonio.

En la novela la boda tiene dos partes: una de carácter expositivo, en la cual Cervantes discurre acerca de la doctrina, acerca del matrimonio; la otra parte expresa el sentido místico y trascendente de la unión del hombre y de la mujer.

El matrimonio institución social NO

Para hacer volver a Rodolfo, sus padres le dijeron que le tenían buscada compañera, una bellísima muchacha de la ciudad. Cuando llega a Toledo, su madre le enseña el retrato de una mujer fea. Al contemplar la pintura Rodolfo dijo: « Si los pintores, que ordinariamente suelen ser pródigos de la hermosura con los rostros que retratan, lo han sido también con éste, sin duda creo que el original debe de ser la misma fealdad. » Éste es el exordio de su discurso, en el cual va a exponer su doctrina sobre el Sacramento considerado como institución social. Se sienta la premisa general: « el matrimonio es nudo que no le desata sino la muerte »; de aquí que los hijos deban obedecer a los padres, pero « también es conveniente y mejor » que los padres tengan en cuenta el gusto de los

hijos, porque el matrimonio es una institución social con un propósito que le diferencia de las otras instituciones: la procreación, y con una modalidad que le caracteriza: la convivencia íntima. La virtud, la nobleza, la discreción y los bienes de fortuna son necesarios, pero, dice Rodolfo, « bien se me entiende que se compadece con el sacramento del matrimonio *el justo y debido deleite* que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención. Pues pensar que un rostro feo, que se ha de tener a todas horas delante de los ojos en la sala, en la mesa y en la cama, pueda deleitar, otra vez digo que lo tengo por casi imposible. Por vida de vuesa merced, madre mía, que me dé compañía que me entretenga y no enfade, por que, sin torcer a una o a otra parte, igualmente y por camino derecho llevemos ambos a dos el yugo donde el cielo nos pusiere... La hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas costumbres; que si esto trae mi esposa, yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres ».

Es un hijo el que de esta manera está hablando con su madre. No debemos engañarnos y creer que nos encontramos con un diálogo del siglo XIX en el cual se discuta la vida sexual. Quien adoptara esta actitud no comprendería absolutamente nada de *La fuerza de la sangre* ni del siglo XVII. Por eso aquellos que han considerado a Rodolfo como un individuo que ha violado a una muchacha tachan de inverosímil el comienzo de la novela — desmayo —; creen que Cervantes contaba uno de los numerosos casos de desmán de un caballero y les parece que el final no tiene verdad psicológica. Es verdad, no hay ninguna verdad psicológica a lo siglo XIX; lo que hay es otra cosa: el pecado de la carne purificado y redimido por el sacramento del matrimonio. La unión del hombre y de la mujer — pecado una vez perdida la inocencia — santificada ante los ojos de Dios. El pecado que desde Eva se ha ido transmitiendo con la sangre de padres a hijos, redimido por el Sacramento.

La salvación no exige el celibato; la vida casta no es superior a la vida del matrimonio. El sacramento del matrimonio tranquiliza los ánimos (no se olvide la inquietud que produce el matrimonio tanto en el mundo católico como en el protestante), al hundirse el hombre en la sociedad y los sentidos: sala, mesa, cama.

No sólo lleva la paz a los espíritus perturbados, los transporta a ese misterioso estado en que se realiza el milagro de recibir la gracia purificadora: de aquí el carácter místico y trascendente de la unión.

El banquete de los desposados

La ceremonia de la boda en la cual tiene lugar el místico encuentro de los desposados es uno de los momentos en que Cervantes alcanza su máxima potencialidad expresiva. Doña Estefanía acepta la manera de pensar de su hijo, y le dice que puesto que no le agrada la dama del retrato no tiene que casarse con ella. Es de noche, la hora de la cena; todos se sientan a la mesa: el padre, la madre, Rodolfo y dos de sus amigos. Doña Estefanía manda a un criado que ruegue a Leocadia los honre con su presencia. La entrada de Leocadia en la estancia del banquete tiene la gran sencillez y aristocrática dignidad de la mejor España de los Habsburgos: « Poco tardó en salir Leocadia y dar de sí la improvisa y más hermosa muestra que pudo dar jamás compuesta y natural hermosura. Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes; sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos, y vislumbres de diamantes, que con ellos se entretrejan, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío; traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata. Levantáronse todos a hacerla reverencia, como si fuera a alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido. Ninguno de los que allí estaban embebecidos mirándola parece que, de atónitos, no acertaron a decirle palabra. Leocadia, con airosa gracia y discreta crianza, se humilló a todos, y, tomándola de la mano Estefanía, la sentó junto a sí, frontero de Rodolfo. Al niño sentaron junto a su abuelo ».

Es la escena social más contenidamente espléndida que recuerdo en la literatura española. Después de la nota general de hermosura, viene el espectáculo pictórico del traje y adornos, mundo de color fuertemente dirigido por la « gentil disposición y brío » de Leocadia, que están comunicándonos, además, el ritmo procesional

— digno, elegante, aristocráticamente gracioso — con que la dama entra en la sala llevando de la mano a su hijo. La llama de la cera da especial empaste al cutis, relieves al color y luces a las joyas. La sala se llena de contenido movimiento al levantarse todos los comensales, movimiento que la reverencia aún en un acorde, cuyo silencio asombrado sirve de fondo a la gracia del saludo — ritmo de todo el cuerpo: rodillas, cintura, hombros, cabeza, manos — de Leocadia. Estefanía, tomándola de la mano, cierra toda la introducción de la ceremonia.

Rodolfo y Leocadia frente a frente; entre ellos, mudo testigo inocente, fruto del pecado, el hijo de la lascivia. Una noche de luz clara de luna para pecar; la noche del tiempo con la cósmica concavidad del cielo estrellado cobija la inocencia y los instintos; interior espléndido, alumbrado con luz artificial, encierra al hombre consciente y a la mujer delante de la sociedad.

Religiosidad del matrimonio

Rodolfo se siente atraído inmediatamente por la incomparable belleza de Leocadia, cuya presencia le hace pensar en la felicidad del matrimonio. Leocadia está en el umbral de la decisión más definitiva, para siempre, hasta la muerte. El hombre ha de decidir, en el brevísimo instante que separa dos mundos, la dirección que lleva a la mujer a la plenitud de la vida. En el alma de Leocadia comenzaron a desvanecerse las esperanzas, « consideraba cuán cerca estaba de ser dichosa, o sin dicha para siempre. Y fué la consideración *tan intensa*, y los pensamientos tan revueltos », que se desmayó. Es el tercer desmayo.

No es un análisis psicológico lo que está haciendo Cervantes; ni se podía esperar de su época ni teníamos por qué esperarlo, ni era necesario que lo hiciera, ni lo necesitamos, porque lo que está expresando es la mística trascendencia religiosa del sacramento del matrimonio. Es claro que hoy, sin que esto tenga nada que ver con las *Novelas ejemplares* del siglo xvii, sentimos un gozoso alivio al alejarnos del mundo psicológico lleno de encrucijadas mal alumbradas, e instalarnos en el mundo metafísico aireado, espacioso, claro, en donde hasta las sombras son luminosas. A Leocadia, transida por el arrobamiento religioso de lo social, la creen pró-

xima a la muerte. Llaman a sus padres y al cura. « Llegó el cura presto, por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados [sacramento de la penitencia necesario para recibir el del matrimonio], para absolverla dellos; y donde pensó hallar un desmayado halló dos, porque ya estaba Rodolfo puesto el rostro sobre el pecho de Leocadia ». Ahora es el desposado el que siente en toda su intensidad el Sacramento. Pronto se recobra y avergüenza de haber dado signo de debilidad, pero a su lado está la madre para sostenerle: « No te corras, hijo, de los extremos que has hecho, sino córrete de los que no hicieres... », porque Leocadia es la elegida para ser su compañera. Y delante del cura y de los padres de los novios queda sellada la unión. Todavía en su arrobamiento, Rodolfo « se abalanzó al rostro de Leocadia, y, juntando su boca con la della, estaba como esperando que se le saliese el alma, para darle acogida en la suya ». En este beberse el aliento, inhalar el alma, se está verificando la unión indisoluble.

Tiene lugar la anátesis de Leocadia, que pasa por el terrible momento de verse para siempre con el hombre que es su marido. El cura termina la ceremonia. Todos los presentes avanzan y ocupan el primer plano felicitándose unos a otros y dando señales de alegría. Los desposados se pierden entre el ir y venir de la gente; están ahora para siempre juntos; Rodolfo interroga a Leocadia. « Ella respondió: Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo le doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada. Y si esta señal no basta, baste la divina imagen de un crucifijo... » En el pecado original se encuentra la raíz de la redención. Cristo con su venida al mundo ha salvado al género humano, y, dejando instituidos los Sacramentos, administrados por la Iglesia, hace posible que se repita continuamente su sacrificio.

Otra vez cena, esta vez con músicos. « Y aunque la noche volaba con sus ligeras y negras alas, le parecía a Rodolfo que iba y caminaba, no con alas, sino con muletas; tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa. Llegóse en fin la hora deseada... Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio... » Y en seguida habla Cervantes de los muchos hijos y la ilustre descendencia que dejaron en Toledo, donde vivieron lar-

gos años rodeados de sus nietos, todo por permisión del cielo y de la fuerza de la sangre que vió el abuelo de Luis derramada en el suelo. Abuelos, padres, nietos, la humanidad toda, que de su primera caída ha sido rescatada por la sangre de Cristo, que purifica la unión del hombre y la mujer en el sacramento del matrimonio.

Se celebra el matrimonio cuando ya se tiene el hijo para indicar con toda claridad que el sacramento rescata la humanidad; las ceremonias del matrimonio son sustituidas por el beso, pues se quiere transmitir el sentido simbólico de la unión; y la numerosa prole presenta todo el fluir de la humanidad católica salvada. Es claro que Cervantes emplea recursos novelísticos de la época — violación, desmayo, costumbres airadas de la nobleza — para trazar su argumento, y también para expresarse: el crucifijo como testigo, la fuerza de la sangre, el beso y la prole numerosa. La crítica, que sabe muy bien el carácter poético del crucifijo como testigo y de la fuerza de la sangre, ha creído necesario interpretar la violación, el desmayo y las costumbres de la nobleza de una manera positivista, y ha pensado que Cervantes estaba relatando un acontecimiento de la época, y, con ingenuidad tan conmovedora como positivista, ha dado a la numerosa prole un valor de documento, y lo tiene, es claro, ... de documento poético, ya que es la prole de toda poesía epitalámica, que en la narración novelesca pasa de deseo augural a una realidad-epílogo.

EL CELOSO EXTREMEÑO

El antihéroe

De las *Novelas ejemplares*, *El celoso extremeño* es la única con un desenlace negativo. Cervantes, en lugar de presentar a un héroe victorioso, pone delante de nosotros al antihéroe y su mundo. El novelista que había visto la realidad como una farsa y que la ha contemplado en su voluntad de heroísmo descubre ahora la realidad antihéroe. El celoso Carrizales es una de las figuras más satisfactorias, para la actualidad, que crea el arte de Cervantes, porque el mundo moderno es un mundo de antihéroes, de rebeldes luciferinos, de seres incapaces de sentir a Dios, incapaces de construir; tienen que dar forma a su vida, a la vida, negando, proyectándola como un «anti». Pero Cervantes no quiere penetrar hasta el núcleo de la tragedia moderna. En *El curioso impertinente* ve con demasiado relieve la acción como absurda, la curiosidad como impertinente, para que pueda penetrar hasta lo hondo de esa inquietud. Cervantes veía como debía ver, pues la tragedia de la Contrarreforma consiste en sentir angustiosamente el abismo hacia el cual el hombre se abalanza y en querer sujetarle para que no caiga. El Barroco sentía a la vez la tragedia del elegido con un desenlace feliz supraterreno y la del condenado, cuya tragedia temporal palidece junto a la de ultratumba; pero no podía ver en su dimensión trágica la realidad amorfa del no ser, aunque se le presentara con toda la fuerza de su existencia. El mundo del no ser lo sentía tanto más profundamente cuanto que no quería aceptarlo como una realidad. Si la Contrarreforma tiene esa gran vitalidad merced a la cual se impone al mundo protestante, es precisamente por no querer admitir lo esencial sin su forma aparente, por no querer admitir la voluntad de no-forma. Se comprenderá, pues, que no pudiera conceder al mundo negativo el rango de una realidad trágica. Carrizales roza

la tragedia. El lector no tiene que imaginar nada, le basta con oír a Cervantes para ver la figura trágica: « Oyó la voz de la dulce enemiga suya el desdichado viejo, y abriendo los ojos desencajadamente, como atónito, y embelesado los puso en ella, y, con grande ahinco, sin mover pestaña la estuvo mirando una gran pieza, al cabo de la cual le dijo... ». « Lloraba Leonora por verle de aquella suerte, y reíase él con una risa *de persona que estaba fuera de sí*, considerando la falsedad de sus lágrimas. En esto llegaron los padres de Leonora, y como hallaron la puerta de la calle, y la del patio abiertas, y la casa sepultada en silencio, y sola, quedaron admirados, y con no pequeño sobresalto. Fueron al aposento de su yerno, y halláronle como se ha dicho siempre, clavados los ojos en su esposa, a la cual tenía de las manos, derramando los dos muchas lágrimas, ella con no más ocasión de verlas derramar a su esposo, él por ver, cuán fingidamente ella las derramaba ».

Cuanto más próximo aparece Carrizales a la tragedia, tanto más cuidado hay que poner en no separarse del siglo xvii, pues sólo el siglo xix, en las zonas y en los momentos penetrados de protestantismo, es el que encontrará toda la tragedia del no poder querer, del no poder ser. Por eso tengo que considerar completamente errónea la interpretación de Pfandl: desde la exploración psicológica del viejo Carrizales, que desplaza la novela del medio espiritual histórico, hasta ese incomprendible hallazgo de la mujer hispanohabsburguesa en la endeble Leonora. Spitzer lo ha visto claramente en su hermoso estudio de esta novela: *Das Gefüge einer cervantini-schem Novelle*. La mujer ideal del primer Barroco la encontramos precisamente en todas las novelas menos en *El celoso extremeño*. (En *Rinconete* y *Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio*, es claro, no es del caso buscarlas.) Un autor del siglo xix — Balzac, Dostoievski, Galdós — hubiera calado la tragedia posible del alma de Leonora o de Carrizales; por eso precisamente no la veía ni la imaginaba Cervantes y no tenía por qué imaginarla.

El viejo celoso

La antigua anécdota de la muchachita a quien su viejo marido no satisface tiene un espesor medieval que el Barroco, ahondando en lo desvergonzado, representa con una ligereza y gracia de acción

y movimiento extraordinaria. En *El viejo celoso* ha mostrado Cervantes hasta qué punto el chisporroteo del diálogo puede dar leveza a las alusiones más indecentes al sexo y a la vida sexual, de la misma manera que había representado con gran humor el amancebamiento de Juliana la Cariharta en *Rinconete*. Si exceptuamos el juramento en bernardina de Loaisa, semejante a algunas tiradas de Cortadillo, en *El celoso extremeño* no hay ni un momento de farsa. Cervantes, evidentemente, quiso dar a la novela un estilo diferente del que dió al entremés, y esta diferencia la marcó todavía más al publicarla.

Que el viejo que se casa con una niña reciba su merecido, es un alegre punto de vista muy en armonía con una época vital en la cual empezaban a sonar las protestas contra una alianza tan antinatural, considerada no religiosa sino racionalmente. Cervantes había habido con frecuencia de las condiciones necesarias para la felicidad del matrimonio, y además de hacer hincapié en que se tuviera en cuenta la voluntad de los hijos y de discutir la conveniencia de la igualdad de linaje y de fortuna y de carácter en los esposos, ridiculizaba la diferencia de edad. Situar el tema, sin embargo, en una zona social quedaba para finales del último Barroco y, especialmente, del Rococó racionalista, esa línea que va de Molière a Moratín, épocas en las cuales, sobre todo la última, el mundo comienza a sentirse como una serie de problemas por resolver. Cervantes vive todavía en un período plenamente metafísico, y, por lo tanto, nunca hubiera podido pensar en esos menesteres docentes y utilitarios.

Cervantes no se impone la tarea de adoctrinar, no podía imponérsela, ya que la época no era propicia ni para el apólogo moralizador del Gótico ni para la fábula ilustradora de las postrimerías del Barroco y del Rococó. Los defectos, las deficiencias dan lugar a la ruidosa carcajada de los hombres sanos, como vemos en el entremés. *El viejo celoso* nos invita a reír como reiríamos en el juego de la gallina ciega; al viejo — metafóricamente — le vendan los ojos para que entre y salga el amante. Es claro que no se puede sacar ninguna enseñanza de la acción, porque la única sería que uno no debe dejarse vendar los ojos; pero entonces no habría juego. Toda farsa parte forzosamente de un defecto y de un hecho ridículo; pero la realidad toda se presta a la farsa en cuanto se la

ve contenida en sus propios límites y se la despoja de toda trascendencia (el naturalismo positivista no mutila la realidad, lo que hace es negar su trascendencia: por eso no tiene nada de cómico y por eso también se ve imposibilitado de elevarse hasta la tragedia). En *Rinconete y Cortadillo* Cervantes bordea la farsa, pero no penetra en ella, porque subraya, aunque con benevolencia, la falta de espíritu de la realidad contemplada. Hasta ahora Cervantes no ha entrado en un terreno contradictorio; pero al escribir *El celoso extremeño* se encuentra con que su tema no es una realidad heroica ni una realidad sin espíritu. Tenía que dar con este tema, porque toda su labor consiste — de acuerdo con la Contrarreforma — en crear el heroísmo burgués que sustituya al aristocrático, y crearlo para no ir a dar en el materialismo ni en un mundo de leyes y dogmas vacíos (el peligro que corría por un lado el protestantismo, y por otro la Contrarreforma). Cervantes, sintiendo profundamente la presencia del Espíritu (presencia que en el primer Barroco no adquiere una expresión angustiosa), pudo sentir la forma vacía, la Forma sin Espíritu, y en su novela ha conseguido expresarlo plenamente.

Junto a la realidad heroica y a la realidad demoníaca, Cervantes descubre que hay una realidad puramente material, una realidad racionalista, esto es, una forma sin espíritu, que no es lo mismo que la voluntad de no-forma. Pero esta realidad material no era lo mismo que la materialidad de la realidad; esta última sí que se prestaba a la farsa (representación de la materia en el Gótico y en el Barroco). Cervantes estaba tratando el tema de « el viejo celoso » con una intención completamente distinta y nueva. La figura de Carrizales se le presenta desde el primer momento formada, pero la de Loaisa, y sobre todo la de Leonora, no. Los tres personajes tienen un papel diferente en el entremés y en la novela. El amante no existe en el entremés, y, del matrimonio, quien tiene el papel importante es la mujer, la cual hace que el valor escénico del « viejo » dependa en absoluto de ella. En la novela el protagonista es la casa; Loaisa, el amante, tiene un papel de importancia, por ser precisamente el que ha de luchar con los cerrojos; el viejo se hace sentir durante toda la novela por medio de la casa, apareciendo sólo al final, y lo mismo sucede con la mujer. Cervantes, en la primera creación de su obra, vió a Loaisa como un cierto tipo

social y acentuó fuertemente el elemento social, que en la segunda creación desaparece casi, pues desconcertaba y retardaba la narración. Leonora le planteaba el problema más difícil, y lo resuelve primero vulgarmente, es decir, no lo resuelve; pero después, con gran audacia, encuentra la solución que le convenía.

Judicial
« Viaje a ~~Italia~~ ». Paréntesis
antitético y ritmo quinario

La novela que comienza con el « viaje a Italia » de Carrizales, no tratado esta vez como aventura espiritual (*Licenciado Vidriera*) o formación social (*La fuerza de la sangre*), sino dándole una profundidad mundanal, es una narración de paréntesis antitético semejante a *El amante liberal*. La primera parte cuenta sucintamente la vida de Carrizales — aventuras amorosas, derroche de la fortuna, ocio, juventud — hasta que vuelve de América — trabajo, riqueza, vejez. Al regresar a España, se queda de asiento en Sevilla, y aquí piensa en la conveniencia de casarse para tener heredero. Desecha pronto la idea, pues sus celos le presentan el matrimonio rodeado de inconvenientes. Pero aún no ha decidido permanecer soltero, cuando se prenda de una muchacha, porque cree que, dada su juventud, inocencia y pobreza, la podrá fácilmente adaptar a su carácter. La boda se realiza con toda rapidez, no sin antes haber tomado sus medidas para separar a su mujer, Leonora, del mundo. Condiciona la casa de manera que Leonora quede en la máxima clausura. Vivirá rodeada de mujeres — esclavas, algunas negras, y doncellas —, y el único hombre que habrá en la casa, aparte Carrizales, será un negro eunuco, quien en realidad no vive en la misma casa, pues le está vedado el entrar en el interior y tiene su habitación entre la puerta que da a la calle y la puerta que comunica con la casa. Este claustro lo abre sólo una llave en poder siempre de Carrizales. Leonora, sin saber cómo es el mundo, se amolda al género de vida que le impone su viejo marido, la cual consiste en comer golosinas y jugar a las muñecas. De los sesenta y ocho años de Carrizales se dispone rápidamente. Además de la necesidad de que Carrizales sea un viejo — viejo, niña —, esos sesenta y ocho años son o deberían ser un recipiente de experiencia mundanal.

América (del Judicial)

12 parte

El final de la primera parte queda marcadamente subrayado, al dirigirse el novelista al lector: « Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado... », que la primera redacción de la novela hace todavía más fuerte al terminar este párrafo: « Pues, con todo eso, sucedió lo que ahora oiréis », con lo cual se da paso a la segunda parte, que comienza también en tono narrativo: « Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana... ». La segunda parte, lo mismo que en *Rinconete*, está formada por una serie de cuadros perfectamente cerrados en sí mismos, pero, a diferencia de la otra novela, estos cuadros en diálogo son una cadena de sucesos dirigida derechamente hacia un objetivo claro y determinado: la seducción de Leonora por un mozo holgazán y ocioso, Loaisa. Cada diálogo es un paso hacia adelante que nos acerca al encierro de la joven casada, y nos aproxima para desencerrarla. Cervantes no nos hace avanzar; señala las diferentes etapas del progreso de la acción, la cual consiste en penetrar hasta el interior de ese claustro. Cada vez que se vence un obstáculo, la acción se detiene para reorganizar las fuerzas y disponer el nuevo plan de ataque. Lo que sobresale no es la astucia con que se sortean los impedimentos, sino la fuerza de éstos. Loaisa tiene que abrir tres puertas; la que da a la calle, la puerta interior, y la del cuarto de Leonora, pues no bastándole a Carrizales con tener sueño ligero y vigilante — vejez y celos —, cierra la puerta de la alcoba con llave. Esos tres cerrojos no son los que ordenan la narración.

La segunda parte está dividida a su vez en cinco. El primer diálogo en que Loaisa logra convencer al negro eunuco que le deje entrar en la casa; el segundo diálogo, ya dentro de la casa, en el cual, por medio del negro Luis, se pone en relación con el interior; tercer diálogo para conseguir abrir la puerta del interior; cuarto diálogo, todavía para penetrar en el interior, pero esta vez hablando con Leonora; quinta parte: Loaisa consigue al fin penetrar y seduce a la muchacha. En la cuarta parte, Loaisa ha jurado dos veces que respetará a todas las mujeres, y en la quinta se le hace jurar por tercera vez, haciéndolo, ahora, en bernardina.

Cervantes no quiere hacer pasar a Loaisa por un hombre seductor ni insiste en la índole de los obstáculos que le impiden la entrada en la casa; al contrario, los amontona sin que le preocupe lo más mínimo, es claro, su verosimilitud, pues lo que le interesa es con-

ceder hasta el absurdo de que se puede separar del mundo a una casada. No tendría inconveniente en aceptar todos los modos, maneras y medios de recluir a una mujer, ya que el andamiaje mental de la acción se podría esquematizar diciendo: « Supongamos que... pues, no obstante... ». Por eso no habría para qué advertir que Leonora está presente en el cuarto diálogo y, sin embargo, se nos dice en la quinta parte cómo no puede salir del aposento, porque Carrizales ha cerrado la puerta y colocado la llave debajo de su cuerpo entre los colchones (la llave, en el entremés, es una alusión evidente al sexo; aquí también se le puede suponer la misma intención, pero no es estrictamente necesario, ya que no usa de equívoco ninguno para expresar la incontinencia de toda la servidumbre). Los obstáculos se van acumulando al final para mostrar que, por muchos que sean y por mucho que cueste, al cabo se les vence.

Los diferentes momentos de esta parte se unen firmemente entre sí, encadenados como están por los párrafos que disponen las respectivas acciones, señalándose cuándo tienen lugar, no para fijarlas en el tiempo, sino para indicar el marco que les conviene: 1) « se ponía [Loaisa] cada noche... a la puerta de la casa de Carrizales... cuatro o cinco veces había dado música al negro... una noche... con voz baja [le] dijo... » 2) « La segunda noche... » 3) « Llegóse la noche... » 4) « Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra; con ellas vino la simple Leonora... » 5) « Vino, pues, la noche... » La quinta noche tiene tres momentos: el primero hasta que logra entrar en el interior. La puerta no se abre de par en par para dejar pasar a Loaisa: se entreabre, retrasando todavía por unos instantes la entrada del mozo. En el segundo momento tiene lugar la fiesta antes de la seducción, cantándose la única poesía de la novela. Esta escena termina con la falsa alarma de la centinela, que recuerda las de *Rinconete*, particularmente la última, y, como ésa, da lugar al mismo movimiento. La desbandada es general, y entonces, por fin, se cumple la escena de la seducción.

La parte de las cinco noches termina como la primera, dirigiéndose el novelista al lector. « Bueno fuera en esta sazón preguntar a Carrizales... ». En la tercera parte, que cierra el paréntesis, Carrizales descubre a los amantes, pronuncia su discurso de moribundo

y se nos dice lo que sucedió al resto de los personajes, después de muerto el celoso extremeño.

La fábrica de los celos

Como ocurre con las demás novelas, el título de ésta no apunta a su contenido, al contrario de lo que sucede con el de la colección, que señala claramente el propósito de Cervantes. El título nos habla de un celoso, recurriendo a la tradición — extremeño — para presentarlo extralimitado en su pasión. Pero ni estudia la pasión ni al hombre dominado por ella. Al leer la novela lo que sorprende es el edificio absurdo y las absurdas precauciones que se toman para encerrar a una mujer y cómo todo eso se viene abajo. El edificio, que se va minando lentamente, se desmorona y derrumba. Es una mina ratonil, que tiene tres agujeros. El negro hace uno en el quicio de la puerta para que le pase Loaisa las herramientas y poder abrir la cerradura; la servidumbre femenina hace otro, el segundo, en el torno, para ver a Loaisa; el tercero ya está hecho: es la gatera de la alcoba del matrimonio. Estos tres agujeros de roedor no tienen grandeza de ninguna clase, porque ni Leonora ni los otros habitantes de la casa tienen voluntad de libertad. Es esa fábrica extraña la que ha llamado la atención de Loaisa, el cual comienza el asedio sin conocer a Leonora. Los contemporáneos de Cervantes se dieron cuenta de que la casa era el protagonista de la novela, y Calderón, con su facultad para captar las formas abstractas, expresó en un verso la índole ideal de esta estructura:

Ésta es la casa, sin duda,
Que aquel famoso extremeño
Carrizales fabricó
A medida de sus celos.

(*El escondido y la tapada*, jornada II, citado por Rodríguez Macín, *Clásicos Castellanos*, vol. 36, pág. 97).

Todo el goticismo del Barroco puede observarse en esta arquitectura mental, y al mismo tiempo la diferencia entre ambas épocas, pues lo que domina no es la verticalidad sino la horizontalidad. Permanecemos a ras de tierra, desde el primer diálogo de Loaisa y el negro hasta el de la dueña y Leonora a través de la gatera, unidos ambos por una laberíntica perspectiva. La verticalidad góti-

ca ha sido desplazada por la horizontalidad escurialense, pero esta horizontalidad barroca no se dirige hacia el infinito sino a un finito inmenso, abrumadora y trágicamente inmenso, el cual subraya y destaca, al oponérsele, la verticalidad — no petrificadamente simbólica —, vivamente ideal, que va de Dios a la tumba. La antítesis paralelística azota violentamente la fortaleza: joven-viejo, pobre-rico, casarse-no casarse, viejo-niña. Al comienzo de la novela vemos cómo se fortifica el edificio; al final, cómo la fortaleza ha sido desmantelada. Carrizales ha tenido la fuerza para construir esa prisión, pero no la tiene para vigilarla y defenderla. La antítesis no encierra un carácter, sino una falta de carácter. Carrizales se casa cuando había ya decidido no casarse.

Clausura-sepultura

Ese convento sin espíritu es una tumba, sepultura para la juventud de Leonora y para el honor de Carrizales. Lo imponente de la clausura se acentúa insistentemente a través de toda la novela. Al final de la segunda parte recapitula por segunda vez Cervantes: « Bueno fuera en esta sazón preguntar a Carrizales, a no saber que dormía, que adónde estaban sus advertidos recatos, sus recelos, sus advertimientos, sus persuasiones, los altos muros de su casa, el no haber entrado en ella, ni aun en sombra, alguien que tuviese nombre de varón, el torno estrecho, las gruesas paredes, las ventanas sin luz, el encerramiento notable, la gran dote en que a Leonora había dotado, los regalos continuos que le hacía, el buen tratamiento de sus criadas y esclavas, el no faltar un punto a todo aquello que él imaginaba que habían menester, que podían desear ». Todavía, al pronunciar Carrizales moribundo su discurso de perdón, vuelven a recapitularse las cien cadenas con que se había aprisionado a Leonora.

Uno de los grandes aciertos de Cervantes consiste en haber podido expresar esa desigual antítesis. Frente a las numerosas precauciones, a los fuertes cerrojos, a la experiencia de la vejez de Carrizales está la nada de Leonora, ya la llamemos juventud o inocencia, o juventud e inocencia juntamente. Su completo desconocimiento del mundo sólo tiene igual en la absoluta carencia de todo deseo o imaginación de algo diferente de lo que la rodea. Y en ese no desear está acompañada por todos los de la casa. Ni el

eunuco, ni las esclavas, ni las doncellas, ni la dueña, sienten la menor necesidad de cambiar ni su vida ni la de la comunidad. Su actividad no comienza hasta que una voz del exterior llega a sus oídos. Entonces nadie está prevenido para defenderse. No hay un castillo interior, y todo se viene abajo en cuanto los obstáculos exteriores — materiales — son vencidos. La entrada de Loáisa se celebra cantando la dueña las coplas que dicen:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.

Para que el mundo autoritario, el mundo de leyes y reglas, se desmorone, no es necesario que haya una voluntad, una fuerza interior, de rebeldía; se cae por sí mismo a los embates del exterior. Leonora no tenía voluntad de rebeldía, no tenía anhelos de pecar, pero tampoco tenía voluntad de guardarse, deseo del bien. En Leonora no hay ni un principio activo para el mal ni para el bien; está a la merced de cualquier acción externa. No es una roca dispuesta a resistir la fuerza de las olas, sino un madero que flota en el mar de la vida, juguete del agua y del viento.

De la misma manera que no es la clausura la esencia de la vida religiosa, sino la virtud, igualmente en el mundo no es la ley sino el espíritu quien debe informar la vida. Como del aislamiento eremítico se pasa al monasterio solitario en el campo, y de aquí a los conventos mendicantes en los alrededores de las ciudades, para llegar con la Compañía de Jesús a instalarse en el mismo corazón de la urbe, sintiendo la necesidad no ya de replegarse sino de expandirse, transformando las defensas externas en una defensa interior, la soledad física en una soledad espiritual, no retirándose del mundo para dominarse a sí mismo, sino dominándose a sí mismo para conquistar el mundo, igualmente en la vida civil se pasa de las guardas de piedra y de hierro a un consenso de la colectividad que protege aún más eficazmente: la virtud no depende de cingulos, sino de la voluntad. Sólo en la libertad puede florecer la virtud. De aquí que si se ama la virtud se tenga antes que crear al hombre libre; de aquí también que cuando el convento es únicamente clausura sirva exclusivamente para expiar las culpas.

El viejo y la niña

El argumento del viejo y la niña, que adquirirá en el siglo XVIII un aire tan rococó, lo utiliza Cervantes para expresar « cómo no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas ». Éste ha sido el error y el pecado de Carrizales. La experiencia mundana acumulada en sesenta y ocho años le ha conducido a una concepción mecanicista de la vida y, por lo tanto, a confiar sólo en cerrojos. En Leonora, no buscaba un ser virtuosamente inocente, sino inocentemente ignorante que no echara de menos la libertad. Con la vida de Carrizales todos los lectores viven « lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre ». Conviene ver la diferencia entre el Barroco y el Rococó, porque así no se correrá el riesgo de perderse al leer la obra de Cervantes. El Rococó, siguiendo la dirección sólidamente establecida ya en el Pre-rococó, aprovecha el material de « el viejo y la niña » para expresar los inconvenientes de una actitud irrazonable ante la naturaleza. Por eso toda obra pre-rococó y rococó de « el viejo y la niña » recibe su calidad, su medida y su sensible emoción lacrimosa del obstinado comportamiento irrazonable de « el viejo » que tortura a « la niña » y se tortura a sí mismo al no querer oír el dictado de la naturaleza humana. En Cervantes no hemos de ver nada de eso, porque nada de eso existe. Carrizales no está desobedeciendo los dictados de la naturaleza humana que la razón descubre, sino la ley de Dios. Carrizales peca, no se equivoca. Su soberbia le lleva a confiar en sus propias fuerzas, amparándose en su castillo roquero. La niña rococó vivirá separada del mundo por un airoso balcón, que una llave o un descuido abrirá. La fragilidad rococó debe compararse con la fortaleza barroca y se comprenderá bien la diversa emoción que ambos mundos producen.

La justicia poética

El desengaño de Carrizales, que, al ampliarse sus líneas para abarcar una realidad trascendente, le lleva a la muerte, es un castigo impuesto por la justicia poética, no la justicia poética en general sino la justicia poética del poeta Cervantes, el cual se ha apia-

dado de su criatura buscando todas las atenuantes posibles a su falta. Carrizales es generoso; sólo se le ve con su mujer cuando por la deslealtad de ella puede presentarse como víctima. Si la experiencia de sus sesenta y ocho años no le ha impedido cometer un grave error, en cambio le da la extremada lucidez de la comprensión, para mostrarse en un acto de generosidad moral al perdonar a todos. Su perdón es completamente consciente. El primer impulso ha sido el de matar a los amantes. Todavía este arrebatado vengativo dignifica al viejo Carrizales. No es el cómico marido engañado literario; tampoco es un trasunto de la realidad social. Pero le sobrecoge un desmayo que, impidiéndole llevar a cabo el cruento desenlace literario, le hace acreedor a toda la benevolencia de Cervantes, dando un nuevo sesgo a la acción: «La venganza que pienso tomar desta afrenta no es ni ha de ser de las que ordinariamente suelen tomarse. Pues quiero que, así como yo fui extremado en lo que hice, así sea la venganza que tomare, tomándola de mí mismo, como del más culpado en este delito».

El problema del desenlace. Las dos redacciones de la novela. *El curioso impertinente*

Cervantes sentía la extraordinaria gravedad moral y estética del problema que le planteaba el desenlace de *El celoso extremeño*. La gravedad moral no consistía, es claro, en que Leonora cometiera o dejara de cometer el adulterio, ni en que Carrizales se vengara o dejara de vengarse. El viejo celoso del entremés no se venga de nadie; es un perfecto marido engañado, y su mujer comete el adulterio apenas separada de su marido y *del público* por el tenue espesor de una puerta, complaciéndose en ir describiendo a su marido, a una sobrina y al público las sensaciones que experimenta y su indignación por haberse visto privada tanto tiempo de cierto placer. La gravedad moral no está en el adulterio. Desplazar el problema y afirmar que la farsa tiene su correspondiente ritmo y expresión no hace avanzar ni un paso hacia la solución, ya que no se trata de la expresión sino de la falta. El viejo celoso del entremés va derecho al engaño y con él no se tiene ninguna conmiseración. Hay otros maridos engañados, Anselmo el de *El curioso*

impertinente, y tampoco con él se tiene piedad. Con Carrizales, en cambio, sí. Mujeres solteras que se han dejado seducir o que han buscado voluntariamente la seducción, las hay en Cervantes: Dorotea (*Quijote*), Teodosia (*Las dos doncellas*). No citamos más para no salirnos de la fecha de *El celoso*. Ejemplo de mujer adúltera lo encontramos en Camila, la esposa de Anselmo. Es decir, que ni la época impedía que se tratara el amor extramatrimonial en una soltera o casada, ni Cervantes creía adocenar su pluma al tratarlo. Lo que exigía la *estética* de la Contrarreforma era que la vida de los sentidos alcanzara rango trágico en los personajes de alto nivel, reservando para los personajes inferiores o cómicos el amor meramente sexual, en sus dos grados: mero goce de los sentidos (*El viejo celoso*), o manifestación de la baja del hombre (Maritornes, la Argüello). En otras palabras: el hombre o purificaba el sexo en el sacramento del matrimonio o era presa del sentido demoníaco de la vida, única manera de poder presentarse como ser heroico. La vida sexual, la vida de los sentidos, intrascendente, o quedaba limitada a su superficialidad, y era por lo tanto cómica, o bien era expresión de la vulgar inferioridad del hombre.

La gravedad moral que encerraba el desenlace de *El celoso extremeño* residía en la injusticia que Cervantes cometía con sus personajes. Injusticia que influía inmediatamente en la belleza de la obra. Desde el primer momento resolvió el problema de Carrizales. Carrizales no es un personaje de farsa; es el hombre que comete una grave falta y tiene que expiarla: no ha tenido en cuenta el espíritu, lo afirmativo; creía que bastaba lo puramente mecánico y negativo. Cervantes puede, sin esfuerzo, hacerle adquirir la grandeza del hombre que reconoce, aunque tarde, su pecado. No le sucedió lo mismo con Leonora ni con Loaisa. En la primera redacción de *El celoso extremeño*, Leonora (llamada Isabela) comete el adulterio: «No estaba tan llorosa Isabela en los brazos de Loaisa... Llegóse el día, y cogió a los adúlteros abrazados», y al morir Carrizales: «Quedó llorosa, viuda y rica; y cuando Loaisa esperaba que ella cumpliera lo que ya sabía que en el testamento de su marido le había dejado mandado [que se casara con él], vió que dentro de una semana se metió monja en un monasterio de los más recogidos de la ciudad. Él, desesperado y corrido, dicen que se fué a una famosa jornada que entonces contra infieles España

comparar
con el primero

Ex

hacia, donde se tuvo por nueva cierta que lo mató un arcabuz que se le reventó en las manos, que ya fué castigo de su suelta vida ». Este desenlace es idéntico al de *El curioso impertinente*: « Otro día dió aviso su amigo a los parientes de Anselmo [el marido] de su muerte, los cuales ya sabían su desgracia y el monasterio donde Camila estaba, casi en el término de acompañar a su esposo en aquel forzoso viaje, no por las nuevas del muerto esposo, mas por las que supo del ausente amigo [Lotario]. Dícese que, aunque se vió viuda, no quiso salir del monasterio, ni menos hacer profesión de monja, hasta que, no de allí a muchos días, le vinieron nuevas que Lotario había muerto en una batalla que en aquel tiempo dió Monsiur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles, donde había ido a parar el tarde arrepentido amigo, lo cual sabido por Camila, hizo profesión y acabó en breves días la vida a las rigurosas manos de tristezas y melancolías ». El desenlace como se ve es idéntico, pero hay unas pequeñas modificaciones que lo alteran por completo. En ambas novelas los maridos mueren, los amantes reciben la muerte, y las esposas infieles van al convento. La muerte de Anselmo, sin embargo, parece una forma velada — en la expresión — del suicidio, mientras nada semejante se puede sospechar de Carrizales. Anselmo incitaba al adulterio; Carrizales contribuye de una manera indirecta; de aquí que Anselmo se desespera, mientras Carrizales recibe un castigo, la muerte, que es al mismo tiempo una manera de liberarse. De esta interpretación, con la cual quizá no todos los lectores estarán de acuerdo, pasemos al terreno seguro de la muerte de los amantes. Lotario se había negado a llevar a cabo los planes de Anselmo; cogido entre la amistad y el solicitar a una mujer casada, su situación es verdaderamente dramática. Desde un punto de vista moral se podrá, acaso, condenar rápidamente su conducta; alejados de toda zona ética, vemos en Lotario a un hombre que sucumbe después de larga lucha consigo mismo y con su amigo, y en su caída hay una alta temperatura dramática. A Loaisa puede escogersele como instrumento del deshonor de Carrizales, únicamente por ser un hombre a propósito para ello. A Loaisa se le puede condenar por su vida en general, no por el adulterio con Leonora en particular. Como al criminal a quien se le elige para cometer un asesinato no se le enjuicia moralmente en consideración de ese asesinato del

cual él ha sido un mero ejecutor, sino de su criminalidad en general, así a Loaisa le vemos solamente como un cómplice. Lotario morirá en el campo de batalla, muerte honrosa y heroica; Loaisa, en la guerra también, muere porque se le revienta un arcabuz, y, señalando lo accidental y vulgar de su muerte, subraya Cervantes que fué castigo no ya de su adulterio, sino « de su suelta vida ».

Se habrá notado en seguida que el fin de las adúlteras es distinto. Camila muere « en breves días » después de haber profesado; a Leonora se la deja vivir en el convento. Se aminora su pena, y además se insiste en la voluntad de adulterio de Camila, la cual no se hace monja hasta saber la muerte de su amante. También Camila ha tenido un dramático destino. Nacida para el bien, luchando por el bien, cae en la falta. De ella podría repetirse lo dicho de Lotario: la muerte que le llega en manos de « tristezas y melancolías » es una desgracia fatal, pero digna del dolor que la ha atormentado.

Cervantes, pues, ha sopesado cuidadosamente el final que cada uno de sus personajes merecía. Sin embargo, él se sentía íntimamente injusto con el destino de Leonora. Porque la mujer de Carrizales ni era un personaje de farsa como la del viejo celoso ni alcanzaba el rango trágico de Camila. Podía terminar su vida en un convento: esto no era una injusticia, sino una desgracia; pero era injusto hacerle cometer el adulterio. Cervantes no podía enlodar así a su personaje, niña a quien vemos jugar a las muñecas y entretenerse con golosinas. Si su inocencia, que no le permitía protestar de su vida y rebelarse, no le hizo ver la grave falta de respeto que cometía al mezclarse con la servidumbre para desobedecer las órdenes de su marido, Cervantes no podía dejar pasar más allá la culpabilidad de su personaje. Cervantes debió escribir *El celoso extremeño* cuando componía el *Quijote* de 1605; no lo publicó hasta 1613. Todo este tiempo estuvo atormentado con la injusticia que había cometido, y pudo, afortunadamente, remediarla. En la segunda redacción de la novela, Leonora no comete el adulterio. « Libre Dios a cada uno de tales enemigos [astucia de mozo ocioso, malicia de falsa dueña, inadvertencia de muchacha rogada], contra los cuales no hay escudo de prudencia que defienda, ni espada de recato que corte; pero con todo esto, el valor de Leonora fué tal que, en el tiempo que más le convenía, le mostró

contra las fuerzas villanas de su astuto engañador; pues no fueron bastante a vencerla, y él se cansó en balde y ella quedó vencedora y entrambos dormidos». Para un lector de la segunda mitad del siglo XIX este bello desenlace tenía forzosamente que ser desconcertante. Pero hoy no tenemos que olvidar que la única manera de estudiar una obra es considerarla a la luz de su época.

Hay quien necesita imaginar, para que la novela no quede trunca, que Leonora cometió el adulterio. No: dada la estética de Cervantes, el adulterio hubiera ensuciado a su personaje, y no porque no se pudiera tratar el amor adúltero, sino porque Leonora no merecía que se le hiciera caer en él. La falta moral hubiera ido acompañada de una falta estética. La situación de Leonora y Loaisa no es más inverosímil que otra cualquiera de las situaciones de las *Novelas*. No es más inverosímil, es igualmente inverosímil que dos hermanos que no se conocen por la voz; o una señora que acabando de dar a luz sale a la calle y se confía a un desconocido; o una muchacha que es violada, estando desmayada, por un caballero, el cual no resulta y no debe resultar repugnante; o la vida nobilísima de los gitanos; o dos muchachos que viviendo en medio del hampa sevillana no están contaminados por el mal y se ganan nuestras simpatías. Hay que repetirlo: desde la preciosa Preciosa hasta los perros que dialogan, todo es inverosímil en las *Novelas*, y todo tenía que serlo, porque no se buscaba ninguna verosimilitud, se buscaba la verdad. No se buscaba el ser o el acontecer posible, sino el verdadero, esto es, el esencial. Pero la inverosimilitud tenía reglas severas, y una de ellas era la que no permitía que Leonora fuera adúltera.

Por esto en la primera redacción se les llama adúlteros (« los adúlteros abrazados »), y, en la segunda redacción, nuevos adúlteros (« los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos »). Confiesa Leonora su culpa, pero declara que no ha ofendido a su marido « sino con el pensamiento », y aún añade Cervantes: « Sólo no sé qué fué la causa que Leonora no puso más ahinco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la prisa que se dió a morir su marido no dió lugar a su disculpa ». También a Loaisa le toca otro final, pues en lugar de morir, como en la primera redacción, « se pasó a las Indias ».

La muerte de Loaisa le pareció a Cervantes pena demasiado grave, porque su papel era únicamente contribuir a que se derrumbara el edificio de Carrizales. A Leonora no la seduce, pero demuestra la fragilidad de los cerrojos, para lo cual una vida oscura en el destierro es bastante castigo.

Suprime el adulterio material, en que precipitadamente había hecho caer a Leonora, quitándole toda la dignidad de su nobleza y de su juventud graciosa y bella. Y al dar con la solución estética encuentra la dosis exacta del complicado final de castigos, pero más que toda la readaptación del desenlace vale la perturbadora perspectiva tenebrosa que abre hacia el mundo de las realidades interiores y que hace de *El celoso* una novela equivalente, en su grandeza de futuridad, a *El curioso impertinente*.

Leonora no se ensucia con el contacto de la carne. Su voluntad puede combatir victoriosa contra los acechos de Loaisa. Ahora sí que Cervantes bordea peligrosamente el realismo, pues no podemos imaginarnos a esta pareja como Leocadia y Rodolfo. Leocadia y Rodolfo no están acostados en la cama del amor — *a batallas de amor campo de pluma* — sino en nube de trasmundo — en su densidad, prodigiosamente flotantes: en la nube pétreo del pecado. La situación de Leonora, por el contrario, nada tiene de prodigiosa, esto es, de novelesca. Su situación es aquella en la cual Cervantes irremisiblemente condena a la mujer, si ésta se entrega, pues repetidamente afirma que no acepta el poder mágico de la seducción. La mujer seducida — y por seducción no hay que entender únicamente el acto físico, sino también, y principalmente, el espiritual —, la mujer seducida, según Cervantes, lo es voluntariamente, condición necesaria para que su acción pueda tener valor moral.

El hecho, pues, de que Leonora no se entregue al amante estando en sus brazos es completamente verosímil, según Cervantes. Es verosímil, no porque se adapte como se adapta a patrones de la realidad, sino porque coincide con su teoría, reiterada sin cansancio, de que la mujer es libre para darse o negarse al hombre. Pero, por eso mismo, la voluntad de la quinta noche no tiene la fuerza suficiente para enlazarse con el desmoronarse y derrumbarse de Carrizales en el acorde final. Cuando el mundo se resquebraja, porque todos los sostenes dan de sí, y Carrizales domina la angus-

tia de la agonía con su triple *mea culpa*, entonces intercala Leonora su terrible melodía apagada. Cervantes, con la maravillosa presencia del Barroco, sin revolverse atormentado, ocupa los últimos momentos del moribundo para aclarar y distinguir: Leonora ha pecado sólo con el pensamiento. Esto debe ser un consuelo para el marido que muere. Momentos hechos de todo o nada, pero que, a diferencia del Romanticismo, admiten numerosas atenuantes, que reciben su valor de las atenuantes que los forman. Leonora ha resistido a Loaisa, cosa fácil, pero los oídos de Leonora han escuchado una noche y otra las posibilidades de la vida, se le hace ver el cuerpo joven para que tenga asco del cuerpo viejo (« Sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado »), se le ha hecho sentir el encanto del ruido de las cerraduras que se abren. Una vida nueva empieza. Estar despierta cuando el marido duerme, físicamente juntos y completamente alejados, sonreír sumisa y obediente y no tener ni tan siquiera el deseo de venganza en los ojos, porque se vive constantemente en un mundo mental feliz, del cual Loaisa apenas si es el pretexto. Adulterio sin necesidad de adúltero, nuevo adulterio. Ya para siempre, en el encierro más estrecho de todas las inquisiciones religiosas, políticas y sociales, el carcelero, del marido al gran Inquisidor, no podrá impedir que el prisionero en los macizos muros de su encierro abra las largas perspectivas de su pensamiento. Cuando se siente la necesidad dramáticamente necesaria de encadenar, no el cuerpo — Edad Media —, sino el espíritu, de asegurar el espíritu, se da con su esencia, con sus propias leyes, que le hacen independiente del hombre colectivo y aún individual. Y empieza ese goce primaveral de ver cómo los castillos se vienen abajo para que en su lugar nazcan praderas de libertad.

La realidad

En esta novela, para terminar, se puede observar con toda claridad las diferentes maneras de tratar la realidad cuando se quiere obtener un valor pintoresco y cuando se la hace entrar en el cuadro ideológico y emocional de la obra. Todo lo que se refiere al matrimonio y al edificio está completamente alejado de una realidad objetiva. La casa, el celoso Carrizales, Leonora, son elementos

inventados y sólo tienen su razón de ser dentro de la novela.

En cambio, cuando se habla de cómo ha de colocar Carrizales su dinero, o del hombre rico que vive en pueblo pequeño, o se apuntan algunos gestos o movimientos, tenemos un trazo pintoresco que está realizando toda la composición. Los elementos pintorescos nos dan la apariencia de la realidad social en toda la fuerza de sus valores determinantes. La afición del negro a la música, dentro de su tono caracterizador, tiene un valor humano correspondiente a la lascivia de la dueña, caracterizadora y humana al mismo tiempo. El recogerse la dueña las faldas para correr; el reproche de la negra Guiomar, que tiene que permanecer de centinela cuando las criadas blancas se van de jolgorio con Loaisa; la curiosidad femenina, son otros tantos rasgos humanos, que, aun dentro de su generalidad, están haciendo resaltar más la calidad abstracta de los celos. Cervantes ha expresado repetidamente el profundo sentido espiritual que concedía a la virginidad, y ha dado a la virtud la levedad de lo concerniente al alma; en *El celoso extremeño* ha querido representar una virginidad fisiológica, exclusivamente material, que esté en armonía con la casa y los cerros, con la falta de espiritualidad de Carrizales: « todas las que estamos dentro de las puertas desta casa somos doncellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora [es decir, que Leonora es la única doncella]; y aunque yo debo de parecer de cuarenta años, no teniendo treinta cumplidos, porque les faltan dos meses y medio, también lo soy, mal pecado; y si acaso parezco vieja, corrimientos, trabajos y desabrimientos echan un cero a los años, y a veces dos, según se les antoja; y siendo esto así, como lo es, no sería razón que a truco de oír dos o tres o cuatro cantares, nos pusiésemos a perder tanta virginidad como aquí se encierra. » Y estas « vírgenes » se lanzan a satisfacer sus deseos mal contenidos con desenfreno visual que sólo tiene equivalente en el ansia devoradora de la dueña, cuya materialidad muestra todo su peso al quedar insatisfecha. La fuerte sexualidad de todas las criadas, de todas las edades, da toda la sonoridad orquestal al descubrimiento de lo sexual en Leonora, que, como señora, lo hace con la mayor contención posible.

LA ILUSTRE FREGONA

La pareja de protagonistas.
División tetramembre

Los jóvenes caballeros don Diego Carriazo y don Tomás de Avendaño, de paso para las almadrabas de Zahara, se encuentran en Toledo, y no permanecerían en la ciudad más de unas horas si Avendaño no se hubiera enamorado de Costanza, muchacha que vive en la posada del Sevillano y cuya belleza la ha hecho célebre por las tierras de España, ganándole el nombre de la Ilustre fregona. La solicitud de Avendaño no suaviza a Costanza, quien siempre esquiva el trato con los hombres. Si un caballero nada adelanta en su amor, al otro, Carriazo, descontento ya de perder el tiempo en Toledo en lugar de estar con los pícaros de las almadrabas, le ocurren mil incidentes desagradables, que una vez tras otra le ponen en manos de la justicia. Así continuarían quizá sus vidas, pero llegan sus padres a Toledo, no en busca de ellos, sino de la Ilustre fregona, que es hija de don Diego Carriazo, padre. Se cuenta el nacimiento de Costanza, y la novela termina con una triple boda, porque no sólo Costanza se casa con Tomás, sino que Carriazo se casa con la hija del Corregidor, y el hijo de éste, que también estaba enamorado de la Ilustre fregona, se casa con una hija de Avendaño.

Como en *Rinconete y Cortadillo*, tenemos una pareja de muchachos, Carriazo y Avendaño; pero en *La ilustre fregona* la pareja no es un redoblamiento del mismo personaje, sino un desdoblamiento. Este desdoblarse marca las dos zonas de la obra, sin indicar, no obstante, la marcha de la narración, la cual aparece dividida en cuatro partes. La primera hasta que Avendaño se transforma en mozo de mesón: « He aquí tenemos ya — en buena hora se cuenta — a Avendaño hecho mozo del mesón »; la segunda desde este punto hasta la llegada del Corregidor; la tercera está formada por el diálogo del Corregidor y el mesonero, y la cuarta comprende

el desenlace con la llegada de los padres y la continuación de la historia contada por el mesonero.

La primera parte se divide a su vez en cuatro: 1ª la vida de Carriazo como pícaro; 2ª la partida de Carriazo y Avendaño; 3ª la conversación de los dos mozos de mulas, y 4ª la posada del Sevillano. La segunda igualmente contiene cuatro partes, cada una de las cuales está formada por dos elementos antitéticos: 1º episodio de Carriazo como aguador y diálogo entre los dos jóvenes sobre el amor de uno de ellos; 2º canto y baile; 3º la sollicitación de las dos mozas, la Argüello y la Gallega, la declaración de Avendaño a la Ilustre fregona; 4º, por último, el episodio de la cola del asno y el estado de los amores de Avendaño. No creo que se suponga arbitraria esta división tetramembre en lugar de una de ocho, pues es evidente que Cervantes está manejando un contraste para dar más valor al tema de su novela.

La tercera parte, muy breve, la constituye el relato que hace el mesonero al Corregidor de cómo Costanza vino a su poder; el Corregidor, que tiene únicamente que oír, subraya mecánicamente el sentido de la obra. La cuarta parte nos presenta (1º) a Carriazo, que, acompañado por Avendaño padre, llega a la posada del Sevillano para hacerse cargo de su hija: en realidad no parece que se deba hablar de anagnórisis como en *La gitánilla*, pues no se trata de reconocer o descubrir la calidad de un personaje, sino de un padre que va en husca de su hija con los documentos necesarios para certificarse de su autenticidad. Relata Carriazo (2º) los sucesos que dieron lugar al nacimiento de Costanza y a la larga separación. (3º) Acuden los dos hijos, cada uno según su función en la novela, cuyo final desenlace (4º) está formado por las fiestas, las bodas y el canto de los poetas que solemnizan la historia. Como se ve, pues, también la última parte tiene una división tetramembre.

Polaridad de la acción.
Posada-claustro

Las partes están íntimamente ligadas y apenas si está marcado el paso entre la primera y la segunda. Las dos últimas partes no tienen otra función que la de alejar el desenlace, complicándolo. En las dos primeras, si nos damos cuenta de la división tetramem-

bre, veremos claramente la polaridad de la obra, uno de cuyos elementos se presenta al empezar la novela. Carriazo « se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fué por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre ». Lo que hay que subrayar es esa vida libre, vida abierta a todas las influencias y a todos los aires. A través de toda la novela Carriazo es el encargado de ponernos en contacto con la vida libre, pero, de la misma manera que Cervantes preservó a Rinconete y Cortadillo de caer en el mundo bajo, y salvó a Leonora del adulterio, así impide que la vida pícaro desdore a su personaje: « En fin, en Carriazo vió el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado, y más que medianamente discreto », opuesto por completo a los pícaros de la picaresca y de la realidad. Le vemos rodeado del amor lascivo — por lo tanto repugnante y feo —, pero Cervantes no permite que se degrade. Si le presenta dedicado a la picaresca, es para situarlo en un medio independiente de toda ley, autoridad o disciplina. De aquí que oponga los encantos de la vida libre a los de la vida social: la caza, los convites, los pasatiempos; porque el ocio social tiene sus reglas y principios, a veces aún más inflexibles que los de la vida recogida y el trabajo. Este ir y venir sin ninguna traba, esta ausencia de autoridad, sirve de fondo a la posada del Sevillano, abierta a todo viajero, en donde la gente entra y sale sin que se inquiete adónde va o de dónde viene. Una posada es exactamente lo más opuesto a un claustro, a un encierro. La vida libre del joven pícaro acentúa la libertad en que vive la Ilustre fregona, Costanza. A Carriazo se opone Avendaño, otro muchacho, igualmente noble, que ha pasado los primeros años de su juventud entregado al estudio del latín y del griego. Tres años ha estado en Salamanca, el mismo tiempo que ha empleado Carriazo en recorrer las estaciones de la picaresca.

El encuentro con la belleza

Tanto le cuenta de los encantos de las almadrabas, que se decide también a engañar a sus padres, y en lugar de tomar rumbo hacia Salamanca se marcha con Carriazo; pero al llegar a Illescas oyen a un mozo de mulas ponderar la hermosura de la fregona de la posada toledana. El estudiante de latín y griego se siente inme-

diatamente atraído por la belleza descrita en rústicos términos, y sus deseos de verla se imponen a todo otro propósito. A su manera, el mozo de mulas ha declarado la virtud de Costanza. Hermosura y virtud vistas por un villano. Es el primer contacto con el mundo ideal, a través siempre de los sentidos bajos y plebeyos. El estudiante humanista en cuanto llega a Toledo se esfuerza por ver la tan decantada belleza. Rondan ambos muchachos la posada sin atreverse a entrar; esperan en la calle; por fin Avendaño penetra en el mesón y consigue contemplar la visión tan deseada. « Entrábase la noche, y la fregona no salía; desesperábase Carriazo, y Avendaño se estaba quedado, el cual, por salir con su intención... se entró hasta el patio de la posada y apenas hubo entrado, cuando de una sala, que en el patio estaba, vió salir una moza, al parecer de quince años, poco más o menos, vestida como labradora, con una vela encendida en un candelero. No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de los ángeles ». A esta aparición de la belleza corresponde Avendaño con su suspensión y embelesamiento. El traje no será descrito hasta que la vea Carriazo, el cual no puede pasar de los límites terrenales y físicos.

Inmediatamente después de la aparición de Costanza se presenta la Argüello, « que era una mujer de hasta cuarenta y cinco años, superintendente de las camas y aderezo de los aposentos ». Esta mujer plebeya y sus congéneres se oponen en toda la bajeza de su realidad múltiple, de la realidad, a Costanza — expresión singular de la belleza frente a la plural manifestación de lo real: plebeyez, fealdad, vulgaridad, vida sensual.

Avendaño determina quedarse en Toledo, en el mesón. Y cada uno de los muchachos da a conocer la índole ideal de los respectivos mundos que les inspiran: « ¡Gallardo encarecimiento, dijo Carriazo, y determinación digna de un tan generoso pecho como el vuestro! ¡Bien cuadra a un don Tomás Avendaño, hijo de don Juan de Avendaño, caballero, lo que es bueno; rico, lo que basta; mozo, lo que alegra; discreto, lo que admira, con enamorado y perdido por una fregona que sirve en el mesón del Sevillano! — Lo mismo me parece a mí que es, respondió Avendaño, considerar un don Diego de Carriazo, hijo del mismo, caballero del hábito de Alcántara, el padre, y el hijo a pique de heredarle con su ma-

yorazgo, no menos gentil en el cuerpo que en el ánimo, y con todos estos generosos atributos, verle enamorado ¿de quién, si pensáis? ¿De la reina Ginebra? No, por cierto, sino de la almadraba de Zahara, que es más fea, a lo que creo, que un miedo de santo Antón ». Al descubrir la índole ideal de los dos mundos, se exaltan en un soneto las dos cualidades de Costanza: la sin par hermosura y la alta honestidad. El soneto se cantaba en honor a la Ilustre fregona, la única que no se levantó para oírlo, lo cual permite que uno de los presentes dé a conocer el sentido de la novela: « es la más honesta doncella que se sabe, y es maravilla que, con estar en esta casa de tanto tráfago, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe della el menor desmán del mundo ». Los dos jóvenes consiguen quedarse en el mesón, y, conforme a la función de cada uno, Avendaño queda de servicio en el interior, mientras Carriazo lo hace en el exterior. Interior, exterior; Avendaño, Carriazo; tráfago, honestidad; ilustre, fregona; la antítesis no nos presenta dos elementos cuya oposición exige la divergencia, como acontece en el Renacimiento para expresar por medio de la discordancia un estado dolorosamente absurdo (« La cordera paciente / con el lobo hambriento / hará su ayuntamiento »). En el Barroco los dos elementos antagónicos se sostienen y apoyan el uno al otro. Su convergencia anega su individualidad, y crea una nueva unidad tensa, cuyo equilibrio se hace posible por el confluír de dos corrientes de signo contrario. De aquí el constante dramatismo, la acción permanente. Ni ilustre ni fregona, sino ilustre fregona. No es una adición; es una creación. Así el mundo barroco puede expresar su complejidad, su complicación. No va en busca del matiz (impresionismo), ni del detalle (naturalismo), sino de la sustancia. Pero traspassa las fronteras, los límites, los encuadramientos renacentistas, que ordenaban el mundo y lo dejaban en claro. El marco en el Renacimiento separa, delimita, distingue; en el Barroco une, es puente. La riqueza de la visión, de la sensación, del sentimiento se centuplica portentosamente. El Barroco siente dinámicamente lo que el Renacimiento veía estáticamente; y si el goce de éste reside en su capacidad clasificadora, el júbilo de aquél se debe a su inagotable posibilidad creadora. Dos elementos heterogéneos al copularse crean un nuevo elemento (« convoca despidiendo al caminante »). De

no siempre
en N. E.

un lado la escena, de otro el público, sí, pero una nueva posibilidad: el teatro en el teatro, el actor espectador — y la incorporación activa del espectador a la escena. En *La fuerza de la sangre* los lobos se echaban sobre las ovejas: la humanidad comienza.

El ideal y el mundo idealizado

La segunda parte pone en acción la polaridad de la obra. Vemos primero el asedio que el amor lascivo prepara tanto para Carriazo como para Avendaño, pero el de éste queda apagado para hacer resaltar el de aquél; el amor lascivo sirve de contraste, realzándolo, al amor ideal. Cervantes subraya irónicamente la calidad ideal de tal amor, haciéndole cobrar de esta manera todo su valor de ejemplaridad inspiradora. No es un modelo para ser copiado, sino una luz que orienta los interiores anhelos de superación. Avendaño encarece la pureza de su amor y Carriazo exclama: « ¡ Oh amor platónico! ¡ Oh fregona ilustre! ¡ Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, y la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna! ¡ Oh pobres atunes míos, que os pasáis este año sin ser visitados deste tan enamorado y aficionado vuestro! » La burla de Carriazo permite que se trate el tema de la novela, pues lo sitúa en un plano de excepcionalidad, o, para ser más exactos, en una zona artística, donde el novelista puede trazar a su placer el mundo de lo ideal. Basta ese borde burlesco para separarlo de la realidad, alejándolo al mismo tiempo de la pastoril. Costanza hubiera podido ser igualmente una pastora y moverse en la libertad de los prados, pero entonces no sólo se la hubiera privado del medio urbano estrictamente necesario desde un punto de vista teórico y emocional en el Barroco, sino que el amor platónico hubiera adquirido la tónica renacentista de materia académica, la cual no excluía una fuerte corriente subterránea de sensualismo.

En el Renacimiento, por un proceso de selección, se idealiza la realidad, la relación entre hombre y mujer. En el Barroco se pone sobre el plano de la realidad el plano del ideal, que le sirve de modelo, de inspiración, de guía, y que al iluminarla hace resaltar su

bajeza y materialidad hasta el límite de lo repugnante y grotesco. La dulzura del aire, el encanto de los colores, lo ameno del prado, las fuentes, la sombra transparente o el tibio sol acogedor, el balido de las ovejas y el sonar de la zampoña, todo contrasta con ese mesón, esos aguadores y mozos de mulas, la cebada y los asnos, los bodegones, la justicia, los golpes y ladrillazos, los chicos que se arremolinan con dichos equívocos, y las mozas que piden calor en medio de la noche. De un lado tenemos el mundo idealizado (no ideal), del otro la realidad (no el realismo). Con la conciencia de esa realidad áspera, se eleva el ansia (sin tormento) de lo perfecto. La realidad es la rugosa corteza que una vez horadada deja brotar el espíritu. Y en el interior de la burla de Carriazo vibra el espíritu intensamente. ¡ Llegar a la belleza superando la malicia de los sentidos! ¡ Estar en esa zona en que el fuego alumbra sin quemar! Carriazo desde el principio ha creído irrealizable la gran aventura, pero de sus labios brota el ardiente anhelo barroco de virtud. Su tono burlón no niega, subraya lo extraordinario del hecho. Él, temiendo un ideal tan alto, ha vuelto su mirada hacia la baja realidad, hacia los atunes, pero el prudente Avendaño, armado con su latín y su griego, no se deja intimidar; pone las letras al servicio de la virtud (Barroco), no al del refinamiento del hombre (Renacimiento), y está dispuesto a seguir « la senda por donde su destino le guiare ». Esta parte termina con la figura del amor lascivo; la Argüello, con los dientes postizos, el pelo áspero como crines, « y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento [habla Carriazo], ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro ».

En la segunda parte se opone a la poesía culta (no culterana) la poesía popular. La oposición hace hincapié en la diferencia de las dos zonas de la novela y señala la distancia que separa *La ilustre fregona* del género pastoril. A Costanza como moza de mesón habría que dirigirse en un tono llano y vulgar, el único que pueden entender gentes sin letras. Los arrieros protestan de la canción culta que le cantan a Costanza, y los arrieros como tales tienen razón, y Cervantes se la da, para hacer resaltar inmediatamente la índole especial de su fregona. Pues, terminados el canto y el baile, al recogerse todos a sus aposentos, la Argüello y la Gallega intentan

entrar en la habitación de los dos jóvenes (tercera parte) y son rechazadas; pero a la mañana siguiente el mesonero descubre una poesía que ha escrito Avendaño en honor de Costanza, poesía culta, es claro, y el mismo día éste le entrega a Costanza un billete de estilo cortesano, declarando su honesto amor, el cual tampoco es aceptado. En la cuarta parte recoge Cervantes un cuento popular, como ya mostró Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la novela*, II, XCIV): «El cuento de “los dos hermanos”, que en alguna de sus peripecias — el pleito sobre la cola de la bestia, transportado por Timoneda a la patraña sexta y no olvidado por Cervantes en *La ilustre fregona* — pertenece al vastísimo ciclo de ficciones del “justo juez”, que Benfey y Köhler han estudiado». Cervantes utiliza este incidente para introducir de nuevo el tema del amor lascivo en su forma más plebeya. Conocida la burla, todos señalaban a Carriazo diciendo: «Este es el aguador de la cola», y los chicos le gritaban: «¡Asturiano, daca la cola; daca la cola, Asturiano!» Mientras tanto, lo que Avendaño consigue de Costanza es que le mire sin ira.

La ilustre fregona y El celoso extremeño

Con la llegada del Corregidor, la novela se encamina al feliz desenlace, sobre el cual es necesario advertir que, antes de que el mesonero comience a contarle cómo vino a su poder Costanza, el Corregidor observa: «Huésped, ésta no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón», y al oír la historia declara Cervantes que el Corregidor tenía «en pensamiento de sacar de aquella posada la hermosa muchacha, cuando hubiese concertado un monasterio donde llevarla». Claustro, mesón; encierro, libertad; la novela cobra todo su sentido si comparamos la libertad con que ha vivido Costanza al encierro de Leonora. En *El celoso extremeño* había presentado Cervantes al antihéroe y su mundo negativo: había mostrado cómo el encierro no es una defensa para la mujer. La endeble Leonora, precisamente por su alejamiento del mundo, es incapaz de ofrecer la menor resistencia al enemigo de la virtud; en cambio Costanza, que vive constantemente sometida al peligro, que está en relación con los hombres, sale victoriosa de todo ataque. No hay que segregarse del mundo: es en pleno mundo, en el

mesón, en la corriente de la vida, donde debe forjarse la virtud. Las almas señeras y puras no tienen necesidad de vivir bajo llave; ellas mismas tienen la llave. Su voluntad de virtud es su propia defensa; resistir los embates del mundo es la verdadera señal de la virtud. Cuando el viejo Carriazo viene a buscar a Costanza, trae un pergamino con unas letras que para poder ser leído necesita completarse con otro que tiene el mesonero. Al unir las dos mitades se lee: «Ésta es la señal verdadera». Viviendo rodeada por Argüellos y gallegas, en medio de la baja realidad, la virtud es la señal verdadera de lo honesto. Fuera y dentro de Toledo se alababa a Costanza por su hermosura y honestidad.

La ilustre fregona tiene también alusiones a la realidad social, observaciones sobre el carácter humano, toques realistas en la composición de un personaje (por ejemplo, al recibir la mujer del mesonero una gratificación: «la cual, como simple, y sin mirar lo que hacía, porque estaba suspensa y colgada de la peregrina, tomó el bolsillo, sin responder palabra de agradecimiento ni de comedimiento alguno»), o en el desarrollo de la acción. Pero ni aun en estos casos hay lugar para pensar en una observación del natural a lo siglo XIX, pues lo que se quiere no es sorprender un gesto o una actitud individual, sino señalar un trazo general que conviene a un personaje o a un momento dado. Estas anotaciones reales tienen la función que hemos declarado insistentemente en el curso de este estudio: la de contrastar con el mundo inventado e imaginario, dándole su propio valor y calidad. Es innecesario añadir que no puedo descubrir en qué se basaban los que veían en *La ilustre fregona* un cuadro de costumbres de aguadores y mozos de mulas, pues de este análisis resulta claro que se trata de una novela platónica con la oposición de realidad e ideal, y la peregrinación del humanista barroco para entrar en contacto con la Belleza y la Virtud. *La ilustre fregona* se sostiene por sí misma, y su lectura no tiene por qué acompañarse con la de otra novela, pero — de modo semejante a *El licenciado Vidriera* y *La fuerza de la sangre*: el pecado de la sangre; el pecado original de la inteligencia y de los sentidos — forma un díptico con *El celoso extremeño*, en el cual Cervantes ha pintado el mundo negativo y el afirmativo, la ley y el espíritu, lo endeble de las cadenas y la fortaleza de la libertad que encierra una virtud.

LAS DOS DONCELLAS

División tetramembre y
ritmo ternario

La materia novelesca se organiza en cuatro partes. Dos ventas, una en Andalucía, cerca de Sevilla, y otra en Cataluña, cerca de Barcelona; la estancia en la casa de don Sancho de Cardona; y por último en Andalucía otra vez. Sin insistir en ello, conviene observar que el recorrido de los personajes dibuja un triángulo, cuyo vértice está en Andalucía y los otros dos ángulos en Cataluña y Galicia, Santiago, porque antes de volverse a su tierra van en peregrinación a la tumba del Apóstol. Los personajes principales son igualmente tres: Teodosia Villavicencio, su hermano Rafael, y Leocadia de Cárdenas. Las dos doncellas se disputan a Marco Antonio Adorno, el cual ha gozado a Teodosia y ha prometido a Leocadia casarse con ella, abandonando a ambas. Las dos se visiten de varón; cada una por su lado se escapa de la casa paterna para ir en busca del hombre a quien ama. Teodosia, no lejos de su casa, en una venta, se encuentra con su hermano Rafael, y los dos a su vez dan con Leocadia, a quien no conocían, cerca de Igualada. Teodosia pronto descubre que el mancebo es una muchacha y su sorpresa es grande al enterarse de que el motivo de su cambio de traje es el mismo que ella ha tenido. Sin darse a conocer, promete ayudarla, y declara a su hermano que el traje masculino oculta a una doncella. Llegan los tres a Barcelona, Rafael ya enamorado de Leocadia, y encuentran a Marco Antonio, a quien, mal herido, pide Leocadia que cumpla su promesa. Marco Antonio confiesa sus relaciones y obligación para con Teodosia, y entonces Rafael se la muestra. Leocadia se marcha dolorida, pero ahí está Rafael para consolarla. Se celebran los dos matrimonios; van en peregrinación a Santiago, y cuando están a la vista de sus

pueblos ven entre unos olivares a tres caballeros en caballeresco desafío; son los tres padres. Viaje triangular, tres personajes principales, tres padres; cuando por un momento se destaca a Marco Antonio, éste queda entre las dos doncellas, disposición de los personajes que coincide con el argumento de la novela.

A cada venta corresponde una narración. En Andalucía, la de Teodosia a Rafael, ignorando que es su hermano. En Cataluña, la de Leocadia a Teodosia, que se descubre por sí misma. La tercera parte, como sucede con frecuencia, es la más importante del argumento; en ella se distinguen dos momentos: el rechazar Marco Antonio a Leocadia para casarse con Teodosia y la declaración de amor de Rafael a Leocadia. El argumento termina aquí, pero, como generalmente ocurre, aún hay una cuarta parte que pone fin a la novela.

Las tres primeras partes se componen cada una de una narración; la tercera bipartida: confesión de Marco Antonio, amor de Rafael. Este tono narrativo y estático — es curioso que Teodosia hable acostada, escuchando el otro personaje acostado también; que Marco Antonio hable igualmente acostado y que Leocadia cuente su historia acodada a un balcón — está animado en cada parte por una peripecia que la llena de movimiento dramático. El desmayarse de Teodosia y la intriga de Rafael para entrar en el cuarto del hermoso viajero, en la primera venta; en la segunda, el encuentro con los viajeros despojados por los ladrones; en Barcelona, la lucha en la playa; la cuarta parte tiene el desafío de los tres caballeros.

Soltura y libertad de la composición

Leyendo *Las dos doncellas* con atención, se descubre pronto una sencillez de estructura y un equilibrio tan delicadamente ponderado que indican un momento de gran maestría para su creación. No sólo el encuentro de los viajeros despojados y la estancia en Barcelona hacen pensar en el *Quijote* de 1615, sino también la narración de Leocadia, quien, al querer ocultar sus padres, da a conocer rápidamente que no está diciendo la verdad. Se recordará que lo mismo le sucede a la muchacha sorprendida por la ronda nocturna de Sancho en su Ínsula (cap. XLIX). Pregunta Rafael a Leocadia quiénes son sus padres: « A lo cual respondió el mance-

bo, que era hijo de don Enrique de Cárdenas, caballero bien conocido. A esto dijo don Rafael que él conocía bien a don Enrique de Cárdenas, pero que sabía y tenía por cierto, que no tenía hijo alguno... Verdad es, replicó el mozo, que don Enrique no tiene hijos, pero tiénelos un hermano suyo, que se llama don Sancho. Ése tampoco, respondió don Rafael, tiene hijo, sino una hija sola... Todo lo que, señor, decís, es verdad, respondió el mancebo... » y acaba afirmando que es hijo de un mayordomo, lo cual sirve para despertar las sospechas de Teodosia. En el *Quijote* de 1615 la escena es así: « Yo, señores, soy hijo de Pedro Pérez Mazorca, arrendador de las lanas deste lugar, el cual suele muchas veces ir en casa de mi padre. Eso no lleva camino, dijo el mayordomo, señora, porque yo conozco muy bien a Pedro Pérez y sé que no tiene hijo ninguno, ni varón ni hembra, y más que decís que es vuestro padre, y luego añadís que suele ir muchas veces en casa de vuestro padre. Yo no había dado en ello, dijo Sancho ». La playa de Barcelona, las Galeras, son otros tantos motivos que parecen apuntar a una fecha más bien cercana de 1612 que de 1600 ó 1604.

Pero no es la fecha lo que me interesa señalar, sino el tono libre y suelto de la novela, que lo mismo que en la composición se encuentra en cualquier detalle, por ejemplo, el escudo de Barcelona, de tan extraordinaria riqueza decorativa: « Admiróles el hermoso sitio de la ciudad y la estimaron por flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España, temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de la caballería, ejemplo de lealtad y satisfacción de todo aquello que de una grande, famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo ». Estas líneas, que recuerdan idénticas alabanzas en el *Quijote* de 1615, se citan para que se vea la facilidad con que domina el aire de la frase — paso de los verbos a los adjetivos, acoplamiento de éstos, oposición paralelística, etc. — dejándola correr elegantemente, en una prosa de lugar común, todo lo cual es testimonio de la seguridad y maestría de su última madurez.

La fantasía sosteniendo la realidad

Cervantes se sirve de todos los recursos novelescos a su disposición. Mujeres en traje varonil, encuentros fortuitos, luchas y desafíos, hermanos que, aunque se hablan largo rato, no se reconocen por la voz, heridas peligrosas, llegadas oportunas que impiden lances de trágicas consecuencias: todo se utiliza en la narración. El ambiente novelesco se acentúa por la disposición de la acción. Al comienzo es una muchacha bellísima que está encerrada en un cuarto con un muchacho, los dos en sus camas y ella temiendo a cada momento que el hombre tenga el mal pensamiento que fácilmente puede suponerse que ha de tener; luego una escena por la noche en un balcón, en la cual no sólo se habla de los propios dolores, sino que se despiertan, sin saberlo, celos furiosos que roban el descanso y la tranquilidad; más tarde un moribundo que en su lecho se arrepiente del dolor causado a la mujer que ama y a quien cree muy lejos, la cual, sin embargo, está oyéndole a su lado; por último, una declaración de amor, junto al mar, que tiene por testigos las temblorosas estrellas y el silencio de la noche, interrumpido por suspiros y ruegos.

Esta acumulación de elementos novelescos no aleja de la realidad a los personajes ni a la acción. Su función es envolverlos en la fantasía, precisamente porque son reales, hacer entrar la acción y los personajes reales en esa zona artística donde, perdiendo su cotidianidad, brote lo que hay en ellos de momento poético digno de contarse. Teodosia y Leocadia son dos mujeres que van tras el hombre que aman. Olvidémonos de Leocadia, cuyo papel parece no ser otro que el de redoblar la acción, con las variaciones necesarias, para dar movimiento al argumento. Aparte del propósito que tenga Cervantes, lo que sucede a Teodosia no ofrece nada de extraordinario para que valga la pena de contarlo. En el siglo xvii no se puede concebir una aventura interior, es decir, una exploración psicológica del personaje. Para que haya aventura, la vida interior se ha de traducir en acción externa. Temores, peligros, contrariedades, momentos de decaimiento, creerlo todo perdido cuando se está a punto de conseguirlo todo: en el siglo xvii, para hacernos sentir

esas ondas interiores, era necesario que fueran acompañadas de manifestaciones externas, necesidad, por otra parte, que será sentida hasta bien entrado el Naturalismo. El Barroco francés hará que la acción dé lugar a estados de pasión, que se analizan; el Barroco español y el inglés, anteriores al francés, ven la pasión transformada en acción.

La fantasía novelesca en *Las dos doncellas* no tiene nada de común con la de las novelas ya estudiadas. En éstas, la fantasía está al servicio de un mundo ideal, de un paradigma; o bien nos presenta el profundo sentido de la vida y desde un punto de vista afirmativo o negativo, aprovechando la realidad como contraste del mundo ideal o para destacar el contorno de lo esencial; en *Las dos doncellas* la fantasía realza la realidad hasta ponerla en el plano de lo extraordinario. Es este estudio de la realidad lo que sitúa *Las dos doncellas* en la misma línea de *El curioso impertinente* o la *Historia de Cardenio y Dorotea*. Pero en *El curioso impertinente* Cervantes ha concebido el tormento del hombre moderno y con Cardenio y Dorotea se coloca en un terreno puramente social. En cambio, trata el tema de *Las dos doncellas* para aclarar su propia concepción del mundo burgués, que arraiga en el heroísmo de la virtud.

La virtud en la realidad

Hacer de la virtud el ideal de la vida llevaba consigo el peligro, que la sociedad de la Contrarreforma y la inspirada por ella no pudieron evitar, de caer en la mojigatería y la hipocresía, vicio que desde finales del Barroco hasta finales del Rococó es objeto de censura, y, en el Naturalismo, de escarnio. Cervantes se apresuró a dar a Preciosa el tono desenvuelto que la separará por completo de las almas asustadizas, y con Teodosia se expresa aún más claramente.

Sabemos que Cervantes no acepta el que una mujer pueda ser seducida contra su voluntad. Dorotea no deja lugar a dudas y luego Sancho nos mostrará gráficamente cuán fácil le es a una mujer defender su virtud. Teodosia declara: «La primera vez que le miré [a Marco Antonio], no sentí otra cosa que fuese más de una complacencia de haberle visto, y no fué mucho, porque su gala, gentileza, rostro y costumbres eran de los alabados

y estimados del pueblo, con su rara discreción y cortesía... Digo, en fin, que él me vió una y muchas veces desde una ventana que frontero de otra mía estaba; desde allí — a lo que me pareció — me envió el alma por los ojos, y los míos, con otra manera de contento que el primero, gustaron de miralle... [él le habla] cada palabra era un tiro de artillería, que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad... y, finalmente, con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres, que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra, y, sin saber cómo, me entregué en su poder a hurto de mis padres... ». Ha mediado la promesa de matrimonio, pero está claro que Teodosia se ha entregado voluntariamente, vencida por el amor. Teodosia no pudo colocarse al lado de las heroínas de la virtud; ha sucumbido ante la fuerza del amor. Pero no todos los seres humanos pueden ser héroes, y aquellos que no se han visto en el peligro, aquellos que no han tenido que combatir, no deben exigir el heroísmo, no deben precipitarse a la censura, « hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido, que en efecto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable que hace el apetito a la razón ». Porque es « una fuerza incontrastable », los que logran vencerla son héroes, y antes de haber entrado en el combate es prudente no cantar victoria. No sólo debemos sacar una lección de caridad, de comprensión, hacia aquellos que no han podido elevarse a la altura del ideal. Cervantes arremete fuertemente contra los mojigatos. Ya en el curso de la novela, cuando Leocadia cuenta a Teodosia su aventura, ésta, olvidadiza de su propia experiencia, exclama: « Podía ser que os engañasedes, que yo conozco muy bien a esa enemiga vuestra que decís [se refiere a sí misma], y sé de su condición y recogimiento que nunca ella se aventurara a dejar la casa de sus padres, ni acudir a la voluntad de Marco Antonio... » En realidad Teodosia no miente: al pensar en sí misma se ve como el ser que era antes de haber caído en la red del amor. Teodosia no puede acostumbrarse a verse como una mujer que ha transgredido las leyes morales, y de aquí que la rápida y franca reacción de Leocadia contraste aún más con su actitud: « Del recogimiento, dijo Leocadia, no hay que tratarme, que tan recogida

y tan honesta era yo como cuantas doncellas hallarse pudieran, y con todo eso hice lo que habéis oído ». Leocadia y Teodosia no son dos mujeres ideales que se presenten como norma viva de una conducta, pero tampoco son unos seres bajos y plebeyos, dominados por la lujuria y esclavos de los instintos. Estas dos doncellas han encontrado el amor y han caído bajo su imperio. Igualmente distantes de los dos extremos, son sólo humanas, y su humana conducta debe juzgarse ateniéndose a la realidad. Cervantes quiere elevar la realidad a un plano heroico, pero sabe que esto no es fácil de alcanzar, y entonces exige la comprensión de la debilidad humana, la cual no será censurada por los hombres fuertes y con vocación para el heroísmo sino por los pusilánimes: « las lenguas maldicientes, o neciamente escrupulosas, les harán cargo de la ligereza de sus deseos y del súbito mudar de trajes ».

Calidad de lo femenino

Se comprende muy fácilmente que Cervantes tuviera que expresar la diferencia entre el heroísmo verdadero y el falso, entre la virtud y la conducta hipócrita, fuente de la maledicencia. Los personajes de *Las dos doncellas* se hallan revestidos de una calidad humana que los separa de todos los otros personajes estudiados, incluso de Preciosa, la cual si es símbolo de la Virtud lo es también de la Poesía, y por eso está dotada de gracia y vivacidad que pueden darle un aire humano, aunque es una pura abstracción. Teodosia y Leocadia son dos mujeres que sufren y padecen, sufren tanto por la pérdida del honor — Leocadia no fué seducida — como por el amor. Compárense los desmayos de la Leocadia de *La fuerza de la sangre* con el de Teodosia: Leocadia se desmayaba para transmitirnos el sentido suprasensible de la caída y de la gracia; en cambio, Teodosia se desmaya de cansancio físico, de agitación interior. La escena de Leocadia y el joven Rodolfo en el cuarto es de un intenso dramatismo que nos hace sentir el momento originario, fuera del tiempo y en el tiempo, de la caída del hombre. La escena de Teodosia y su hermano es completamente distinta. Ahí vemos los peligros que corre una mujer que trueca el recogimiento de su casa por la libertad del camino. Es un gran acierto del novelista subrayar la actitud pasiva del hombre; así vemos a

la mujer amedrentada, pendiente de cualquier ruido, de cualquier movimiento. El cuarto se convierte en la selva, y la mujer está envuelta en las tinieblas de su temeridad, creyéndose accechada de continuo. Cervantes aprovecha lo extraordinario de la situación para hacernos sentir la calidad de lo femenino. Si Leocadia se ha olvidado de ocultar sus orejas horadadas, permitiendo así que descubran que es una mujer, Teodosia se delata a sí misma con sus suspiros, que dan a conocer a su compañero de cuarto que es una doncella la que se queja. Los disfraces de hombre sirven de bien poco a las mujeres de Cervantes: vale la pena hacerlo notar.

El signo de la expresión

Hay que diferenciar la naturalidad del diálogo que proviene de captar el ritmo de la lengua hablada, de aquella naturalidad que deriva de la expresión exacta de los sentimientos y pasiones del hablante. La una obedece a un movimiento más bien externo; la otra se pliega a todas las ondulaciones del ánimo. La maestría de Cervantes en la primera es motivo del éxito de sus entremeses y se encuentra también en las novelas, pero se esforzó en crear la segunda. Ricardo, *El amante liberal*, termina su gran recitativo diciendo: « Leonisa murió, y con ella mi esperanza, que puesto que la que tenía ella viviendo se sustentaba de un delgado cabello, todavía, todavía... Y en este *todavía* [continúa Cervantes] se le pegó la lengua al paladar de manera, que no pudo hablar más palabra, ni detener las lágrimas ». Compárese el tono bellamente retórico de este pasaje — equiparable a la vacilación de Dorotea al ir a comenzar su historia de la Princesa Micomicona — con el diálogo entre Teodosia y Leocadia. Leocadia cuenta cómo, estando enamorada de Marco Antonio, le hizo firmar una cédula en que prometía casarse con ella, y con la cédula en su poder le esperó una noche: « Llegóse, en fin, la noche por mí tan deseada... Hasta este punto [continúa Cervantes] había estado callando Teodoro [Teodosia], teniendo pendiente el alma de las palabras de Leocadia, que con cada una dellas le traspasaba el alma, especialmente cuando oyó el nombre de Marco Antonio, y vió la peregrina hermosura de Leocadia, y consideró la grandeza de su valor con la de su rara discreción, que bien lo mostraba en el modo de contar su historia. Mas cuando llegó a decir :

— « Llegó la noche por mí tan deseada — *estuvo por perder la paciencia, y, sin poder hacer otra cosa, le saltó la razón*, diciendo : — ¿ Y bien? así como llegó esa felicísima noche, ¿ qué hizo? ¿ Entró, por dicha? ¿ Gozásteisle? ¿ Confirmó de nuevo la cédula? ¿ Quedó contento en haber alcanzado de vos lo que decís que era suyo? ¿ Súpolo vuestro padre? ¿ O en qué pararon tan honestos y sabios principios? Pararon, dijo Leocadia, en ponerme de la manera en que veis, porque no le gocé, ni me gozó, ni vino al concierto señalado ». Se observará que en este diálogo la explicación de Cervantes no era estrictamente necesaria, pues el movimiento interrogativo, la brevedad de la frase, y el rápido sucederse de éstas, hubieran bastado para expresar la inquietud que agitaba el alma de Teodosia, de la misma manera que captamos con toda precisión el decaimiento en el tono de Leocadia al dar cuenta de cómo quedó defraudada. Pero más importante todavía es observar cómo Cervantes mantenía a Ricardo en un alto tono trágico-musical, mientras que con Teodosia y Leocadia expresa novelescamente las pasiones que al hilo del diálogo van despertándose en el alma de unas mujeres. Por eso también la total diferencia entre las narraciones de ambas doncellas y el recitativo de Ricardo.

El seductor

El lado humano de Marco Antonio también aparece claramente y con gran realce si se le compara con otras creaciones cervantinas. Marco Antonio ha abandonado a dos muchachas y seducido a una de ellas. Varios personajes tienen este papel de seductor en la obra de Cervantes. Don Fernando (*Quijote* de 1605) y Rodolfo (*La fuerza de la sangre*): aquél ha seducido a Dorotea, éste ha violado a Leocadia. Los dos abandonan a la mujer que han gozado; Cervantes se limita a señalar la brevedad del amor lascivo. Observación general que podría suprimirse sin menoscabo de la historia, pues lo que se proponía el novelista era que la seducción sirviera de punto de partida a su narración. En el caso de Leonora (*El celoso extremeño*), el mismo Cervantes se asombra de que su personaje no haya puesto más empeño en defenderse de la acusación de adulterio. Este asombro le basta. Con Marco Antonio hubiera podido hacer lo mismo. Pero no; Marco Antonio explica cuál ha sido el motivo

de su conducta: « Los amores que con vos [Leocadia] tuve fueron de pasatiempo, sin que dellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis... Lo que con Teodosia me pasó fué alcanzar el fruto que ella pudo darme, y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy. Y si a ella y a vos os dejé en un mismo tiempo, a vos suspensa y engañada, y a ella temerosa y a su parecer sin honra, hícelo con poco discurso, y con juicio de mozo, como lo soy, creyendo que todas aquellas cosas eran de poca importancia, y que las podía hacer sin escrúpulo alguno, con otros pensamientos que entonces me vinieron y solicitaron lo que quería hacer, que fué venirme a Italia, y emplear en ella algunos de los años de mi juventud, y después volver a ver lo que Dios había hecho de vos y de mi verdadera esposa ». Lo importante no es la explicación en sí — carácter irreflexivo de la juventud —, sino que Cervantes haya sentido la necesidad de que su personaje diera una explicación. En *La fuerza de la sangre* estamos situados en la zona de la realidad transcendente; por lo tanto la novela debe leerse teniendo siempre presente esa realidad, y así no es lícito extrañarse de que Leocadia acepte como marido, sin explicación de ninguna clase, al hombre que causó su desgracia. *Las dos doncellas*, en cambio, nos introducen en un ambiente social, y ahora sí que parecería inadecuado que no mediara ninguna justificación entre el seductor y su víctima. Es cierto que la observación sobre el carácter irreflexivo de la juventud es de una índole tan general como la de lo pasajero del amor lascivo — no se podía esperar en el siglo xvii una motivación psicológica individual —, pero en el caso de don Fernando y Rodolfo es el novelista el que la hace, mientras que en *Las dos doncellas* es el mismo personaje.

El honor

El cambio introducido por Cervantes en el desenlace de *El celoso extremeño* lo he explicado por una razón de moral estética. Así, pues, no creo que se pueda tener en cuenta esa novela o la de *El curioso impertinente* para estudiar la actitud de Cervantes respecto al problema del honor. En *Las dos doncellas* el problema es distinto, no tanto porque se trata de mujeres solteras en lugar de casadas — lo que indudablemente hace más fácil el problema —, sino porque con esta novela vemos a Cervantes en un terreno completa-

mente social. Teodosia, al contar su historia a su hermano sin reconocerle, ya dice: « Y lo que más me fatiga es que mis padres me han de seguir y hallar por las señas del vestido y del cuartago que traigo; y, cuando esto no tema, temo a mi hermano, que está en Salamanca, del cual, si soy conocida, ya se puede entender el peligro en que está puesta mi vida, porque aunque él escuche mis disculpas, el menor punto de su honor pasa a cuantas yo pudiere darle ». Y luego, al reconocer a su hermano, añade: « Toma, señor y querido hermano mío, y haz con este hierro el castigo del que he cometido, satisfaciendo tu enojo, que, para tan grande culpa como la mía, no es bien que ninguna misericordia me valga; yo confieso mi pecado, y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento; sólo te suplico que la pena sea de suerte que se extienda a quitarme la vida, y no la honra, que, puesto que yo la he puesto en manifiesto peligro, ausentándome de casa de mis padres, todavía quedará en opinión, si el castigo que me dieres fuere secreto ». Teodosia espera lo que la tradición literaria al parecer imponía, haciendo de esta manera resaltar más la conducta de su hermano, al cual, « aunque la soltura de su atrevimiento le incitaba a la venganza, las palabras tan fiernas y tan eficaces con que manifestaba su culpa le ablandaron de tal suerte las entrañas, que, con rostro agradable y semblante pacífico, la levantó del suelo, y la consoló lo mejor que pudo y supo, diciéndole, entre otras razones, que por no hallar castigo igual a su locura la suspendía por entonces ». Sería fácil ante este ejemplo de humana comprensión suponer en Cervantes un alejamiento del punto de vista de su época; sin embargo, convendría no decidirse rápidamente, porque junto al comportamiento del hermano tenemos el de la misma Teodosia e incluso el de Leocadia. Ambas muchachas — una seducida, la otra defraudada — adoptan una actitud heroica. Teodosia dice: « Si le hallo [a Marco Antonio], sabré dél qué halló en mí que tan presto le movió a dejarme y, en resolución, haré que me cumpla la palabra y fe prometida, o le quitaré la vida, mostrándome tan presta a la venganza como fui fácil al dejar agravarme, porque la nobleza de la sangre que mis padres me han dado va despertando en mí brios que me prometen, o ya remedio, o ya venganza de mi agravio ». Leocadia se expresa en parecidos términos: « pienso morir o ponerme en la presencia de los dos, para que mi vista les turbe su sosiego. No piense aquella

enemiga [Teodosia] de mi descanso gozar tan a poca costa lo que es mío: yo la buscaré, yo la hallaré, y yo la quitaré la vida, si puedo ».

Dejando el punto de vista social para fijarnos estrictamente en el estético, parece que Cervantes, en lugar de contribuir a la formación del recurso dramático del pundonor, colabora en la creación del tipo de mujer socialmente heroica. Mujer heroica que cristalizará en el último Barroco con Rojas, como el pundonor se fija en la misma época con Calderón, época en que cristalizan las formas vitales creadas en el primer Barroco. Que el sentirse atraído por una tendencia u otra presuponga una disposición moral, es posible, pero este problema no nos concierne.

La figura femenina social y heroica

Realza Cervantes este heroísmo femenino proyectándolo en la cultura antigua. Ya vimos cómo, en *La española inglesa*, la relación del Caballero y las damas adquiere su sentido poético concibiéndola como la de Marte y el Amor, según la figuración barroca. En *El celoso extremeño*, el adulterio se separa de toda connotación cotidiana envolviéndolo en la red de Vulcano. Por cierto que en la primera redacción cita a Venus, Marte y Vulcano, mientras que en la segunda hace que esta sublimación se realice aludiendo sólo a la red.

Cuando las dos doncellas llegan al puerto de Barcelona y ven a Marco Antonio luchando con una turba, inmediatamente se ponen a su lado. Cervantes describe así la escena: «[Al verle] con gran ligereza saltaron de las mulas, y poniendo mano a sus dagas y espadas, sin temor alguno se entraron por mitad de la turba, y se pusieron la una a un lado, y la otra al otro de Marco Antonio... Retirábase Marco Antonio de mala gana, y a su mismo compás se iban retirando a sus lados las dos valientes y nuevas Bradamante y Marfisa, o Hipólita y Pantasilea ». Es de suponer que Cervantes imaginaría la escena como las tablas de la época: dos figuras femeninas con vestidos de un tejido pesado, el pelo suelto, casco, escudo y espadas. Las exclamaciones de las dos muchachas son encantadoras en su combativa decisión.

Perspectiva de mirador

No debemos dejar de observar que en esta novela también se encuentran esas notas realistas que hemos señalado en las anteriores, por ejemplo al hablar de los cirujanos. Y es muy interesante darse cuenta del precioso efecto de perspectiva con que acaba la narración. Desde el primer momento, al llegar al final de la novela y describir Cervantes la lucha de los tres caballeros, se tiene la curiosa sensación de verse uno obligado a readaptar los ojos. Los tres caballeros aparecen en la lejanía. El cambio es sumamente brusco: durante toda la narración hemos tenido a los personajes en un primer plano y los hemos estado viendo casi de tamaño natural; de pronto se nos dirige hacia un punto lejano. En *El amante liberal* ya habíamos visto un precioso efecto de perspectiva de inmenso interior y pudimos advertir cómo el espacio transmitía con su musicalidad el lirismo emocional del momento en que dos almas se encuentran. Ahora es un efecto de perspectiva al aire libre: «Estando a vista del lugar de Leocadia — que, como se ha dicho, era una legua del de Teodosia — desde encima de un recuesto los descubrieron a entrambos... Descubriáse desde la parte donde estaban un ancho valle, que los dos pueblos dividía, en el cual vieron a la sombra de un olivo un dispuesto caballero, sobre un poderoso caballo, con una blanquísima adarga en el brazo izquierdo, y una gruesa y larga lanza terciada en el derecho; y, mirándole con atención, vieron que asimismo por entre unos olivares venían otros dos caballeros... y de allí a poco vieron que se juntaron todos tres... No pudiendo don Rafael sufrir estar tan lejos..., a todo correr bajó del recuesto..., y en poco espacio [tiempo] se puso junto a los dos combatientes... ». Desde esa perspectiva de arriba abajo, parece que se nos invita a comprender los errores humanos e impedir sus trágicas consecuencias.

La peregrinación

En todas las novelas amorosas hemos visto peripecias, luchas, sufrimientos, y, en *El amante liberal*, Ricardo declara con toda precisión el sentido trascendente que tiene ese padecer. Naufragios, dudas, separaciones, combates, son expresión, forma, de las torturas del alma que va tras su ideal.

Todos estos lances se encuentran en *La española inglesa*, pero ahí el héroe tenía que ir a Roma a rendir pleitesía al Sumo Pontífice; en Roma es herido y después cae en cautiverio. Las luchas marítimas y cortesanas por que pasa el héroe tienen un carácter puramente social, a diferencia de las que tienen lugar en las otras novelas; de aquí que se le imponga una penitencia: la peregrinación. Su ida a Roma no es un «trabajo» más. Su catolicismo tibio, su catolicismo alejado del Papa tiene que someterse públicamente a la Iglesia, y en la peregrinación encontrará la debida penitencia: herida y cautiverio. La peregrinación de *Las dos doncellas* tiene parecido sentido. Los sufrimientos de las dos muchachas, que dan lugar a la novela, tienen un significado estrictamente social; por eso van a Santiago: como acción de gracias. Lo social no se presenta separado del espíritu, o mejor dicho, en el siglo XVII todavía no se concibe lo social aisladamente: se le ve siempre en su relación con lo religioso, de igual manera que todavía no se concibe un paisaje autónomo — aunque el tema de un lienzo sea un paisaje, no se le puede pintar sin figuras. Así lo social no puede aún mantenerse por sí solo. Las parejas de enamorados llevan al sepulcro del Apóstol todos sus dolores, humanos y sociales, sosteniendo en el camino a Santiago lo social con la fe religiosa.

LA SEÑORA CORNELIA

Aventura y cortesía

Una serie de peripecias que, al mismo tiempo que retardan la unión de Cornelia Bentibolli con el Duque de Ferrara, permiten a dos jóvenes caballeros españoles mostrar toda su nobleza: éste es el argumento de *La señora Cornelia*. Sobre un fondo de hidalguía española — dignidad, religiosidad, valor, nobleza, generosidad —, la atrayente vida italiana — soportales de mármol, noche de aventura, chocar de espadas, damas que piden auxilio, niños que se encuentran, joyas, belleza, amor, hasta por un momento sospechas de maquiavélicos planes, que invitan a la desconfianza. La novela nos lleva, sin premura pero en un *tempo* rápido, de una noche oscura de aventuras a la casa de un *piovano*. El alborozo es grande; no obstante, ni se pone un freno a la alegría ni ésta se desborda; marcha constantemente por un cauce amplio que dirige su movimiento. Lo que sin oprimirla la limita es un aire señorial, aristocrático, que conduce toda la narración como si fuera un fogoso tronco bien adiestrado. Cervantes une una España aristocrática a una Italia aristocrática también. Su mirada no ve nada bajo ni plebeyo, ni innoble ni grosero; se detiene sólo en las piedras preciosas, en la superficie bruñida de las pistolas, en los vidrios transparentes, en los poderosos caballos, los interiores pulcros y soleados, la belleza femenina, la nobleza varonil.

Después de una dura refriega, don Juan de Gamboa dice para presentarse: «soy un caballero español». Una dama ruega que la socorran: «Por la cortesía que siempre suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español». No acabó el Duque de Ferrara de darse a conocer, «cuando don Juan, con extraña ligereza, saltó del caballo y acudió a besar los pies del Duque; pero por presto que llegó, ya el Duque estaba fuera de la silla, de modo que

le acabó de aprear en brazos don Juan ». La pluma de Cervantes describe la cortesía que ha pintado el pincel de Velázquez.

Cornelia Bentibolli, de una de las familias ilustres de Bolonia, ha quedado huérfana bajo el amparo de su hermano. El Duque de Ferrara se prenda de su hermosura. Tienen un hijo. La noche que el Duque piensa ponerla bajo su protección, Cornelia sobresaltada da a luz. Una equivocación, y entregan el niño a don Juan de Gamboa; otra equivocación, y el hermano de Cornelia, Lorenzo, ofendido, quiere matar al Duque, a quien salva don Juan. Cornelia, temiendo el furor de su hermano, se escapa de su casa y se confía al amigo de don Juan, don Antonio de Isunza. Los dos amigos se cuentan sus aventuras con gran asombro el uno del otro: « ¿Tenéis más que decir, don Antonio?, preguntó don Juan. — ¿Pues no os parece que he dicho harto, respondió don Antonio, pues he dicho que tengo debajo de llave, y en mi aposento, la mayor belleza que humanos ojos han visto? — El caso es extraño sin duda, dijo don Juan, pero oíd el mío ... Quedaron entrambos admirados del suceso de cada uno ». El diálogo de los solistas expone la acción que luego recoge la orquesta, como esos conciertos del xvii para dos violines e instrumentos de cuerda.

Cornelia teme que su hermano muera o muera su esposo; los dos amigos le aseguran que ninguno ha muerto. Teme haber perdido a su hijo; los dos amigos le presentan el niño. Don Lorenzo ruega a don Juan, por ser español, que le acompañe a buscar al Duque de Ferrara para exigirle que se case con Cornelia; los dos amigos facilitan la amistad del Duque y don Lorenzo, prometiéndoles, además, entregarles a Cornelia y el niño. Pero se ven desagradablemente sorprendidos al encontrarse con que Cornelia ha abandonado su cuarto sin decir adónde iba. Nueva peripecia. El Duque se marcha a sus estados y los otros tres se quedan en Bolonia tratando de encontrar a Cornelia. Antes de llegar a Ferrara, el Duque se detiene en casa de un amigo suyo. Allí se encuentra Cornelia. Manda recado a Bolonia. Vienen los tres caballeros, y si el Duque sorprendió antes a Cornelia dejándola sola para dar la orden de que vinieran su hermano y los dos amigos, ahora sorprende a los caballeros diciéndoles que como Cornelia no aparece ha decidido casarse con una labradora. Ya se disponían éstos a demandarle por las armas el cumplimiento de su palabra, cuando se

presenta Cornelia con el niño, y la novela termina celebrando el final de tantas peripecias y el buen humor del Duque.

Disposición de la novela

Cervantes dispone también esta narración en cuatro partes. La primera comprende la presentación de don Antonio de Isunza y de don Juan de Gamboa (citados en este orden, aunque es el último el que tiene un papel más importante) y de Cornelia Bentibolli, y los sucesos en que intervienen ambos amigos. La narración de sus aventuras comienza: « Sucedió pues ». Es decir, que en la primera parte tenemos tres partes distintas, cada una presentando diferentes elementos en una diferente proporción, de esta manera: Ia) Don Antonio y don Juan / Cornelia Bentibolli, — la presentación de los dos estudiantes muy larga en comparación con la de Cornelia; Ib) Niño / Ayuda al Duque, — la pendencia, más importante que el niño, se cuenta directamente; Ic) Cornelia socorrida por don Antonio, siendo éste el que cuenta lo que le ha sucedido / Niño y pendencia, relato de don Juan, brevísimo. La segunda parte tiene a su vez cuatro. Los dos amigos están en el cuarto de don Antonio con Cornelia acostada en la cama de éste: a) Relato brevísimo de la pendencia; b) Le muestran el niño sin decirle que es su hijo; a') Cornelia cuenta su vida; b') Le vuelven a mostrar el niño, a quien reconoce como su hijo. La parte tercera está formada por el relato de Lorenzo Bentibolli y su petición de auxilio a don Juan. La parte cuarta, casi tan larga como las otras tres juntas, es la del desenlace y está dividida en cuatro partes: a) Cornelia y la patrona de los caballeros españoles deciden abandonar la casa; b) Don Juan, con Lorenzo Bentibolli, encuentra al Duque; reconciliación de ambos; al grupo se une don Antonio y da la noticia de que en su cuarto está Cornelia con el niño; c) Decepción de los cuatro caballeros al llegar a la casa y ver que no está Cornelia ni el niño; d) A la casa del *piovano*, donde ya está Cornelia con su hijo, llega el Duque, y después Lorenzo, don Juan y don Antonio.

La última parte hubiera sido brevísima, pero la técnica barroca exige ese retardar el desenlace, cuando ya está todo resuelto: « Apenas hubieron salido de la ciudad, cuando Cornelia dió cuen-

ta al ama de todos sus sucesos, y de cómo aquel niño era suyo y del Duque de Ferrara, con todos los puntos que hasta aquí se han contado, tocantes a su historia, no encubriéndole cómo el viaje que llevaban sus señores [esto es, don Juan y don Antonio] era a Ferrara, acompañando a su hermano, que iba a desafiar al duque Alfonso. Oyendo lo cual el ama — como si el demonio se lo mandara, para *intricar, estorbar o dilatar* el remedio de Cornelia — dijo ... » Le dijo que lo más conveniente sería irse a casa del *piovano*. De la misma manera que advierte Cervantes cómo el desenlace se retrasa, anuncia cuando éste va a llegar: « Siguió su viaje el Duque, y la buena suerte, que iba disponiendo su ventura, hizo que llegase a la aldea del cura, donde ya estaban Cornelia, el niño, y el ama, y la consejera ».

La pareja de personajes. El
Viaje a Italia

Los dos amigos son un redoblamiento del mismo personaje. Don Juan tiene el papel principal; él es el que primero sale de casa, a él le entregan el niño, él socorre al Duque, a él acude don Lorenzo y es él quien pone en relación a don Lorenzo con el Duque. Don Antonio completa los acontecimientos, en la primera parte, socorriendo a Cornelia; en la última, declarando que están en su poder la madre y el niño, declaración que da lugar a una situación cómica y violenta para los dos españoles, por eso mismo confiada al personaje de función secundaria. Hay que observar todavía que si los dos amigos en una noche de aventura se encuentran en relación con Cornelia Bentibolli, belleza a la cual inútilmente habían procurado conocer, ello sucede no sólo por la fuerza del azar, sino por la voluntad de don Juan, quien, preguntado en la oscuridad de la noche si es una cierta persona (el criado del Duque), responde afirmativamente, razón por la cual le entregan el niño. Cada uno tiene, pues, una función complementaria, pero con los dos expresa Cervantes la nobleza española que sirve de fondo a la brillante aventura italiana. Su estancia en Italia obedece una vez más al *Viaje a Italia* y Cervantes destaca ahora su valor humanista: « quisieron ver todas las más famosas ciudades de Italia; y, habiéndolas visto todas, pararon en Bolonia, y, admirados de los estudios de aquella insigne universidad, quisieron en ella

proseguir los suyos », que habían comenzado en Salamanca. Se recordará que la Universidad de Bolonia es una de las que quedan exceptuadas en el Decreto de Felipe II que prohíbe a los españoles estudiar en el extranjero.

La noble vida del estudiante español

Tanto se ha fijado la crítica en la España creadora de Lazarillo y de Guzmán de Alfarache, que no estará de más contemplar en *La señora Cornelia*, como ya hicimos en *La fuerza de la sangre*, un cuadro de la noble vida de los siglos XVI y XVII. Estos dos jóvenes, « caballeros, galanes, discretos y bien criados », eran al mismo tiempo « muy gentileshombres, músicos, poetas, diestros y valientes ». Cervantes nos deja ver una conducta y comportamiento simbólico de la España de entonces, que une a su belleza moral la dignidad de una cortés apostura: « Con sólo el amor de sus estudios y el entretenimiento de algunas honestas mocedades, pasaban una vida tan alegre como honrada. Pocas veces salían de noche, y, si salían, iban juntos y bien armados. Sucedió, pues, que, habiendo de salir una noche, dijo don Antonio a don Juan que él se quería quedar a rezar ciertas devociones, que se fuese, que luego le seguiría. — No hay para qué, dijo don Juan, que yo os aguardaré, y, si no saliéremos esta noche, importa poco. — No, por vida vuestra, replicó don Antonio, salid a coger el aire, que yo seré luego con vos, si es que vais por donde solemos ir. — Haced vuestro gusto, dijo don Juan, quedáos en buenhora, y, si saliéredes, las mismas estaciones andaré esta noche que las pasadas ». Hay que tener siempre presente (por lo tanto sin el menor signo de insistencia) la cortesía de estos devotos estudiantes, que llevan una vida de juvenil entusiasmo, la cual, gracias a su generosidad y valor, los pone en contacto con la máxima belleza y nobleza sociales, para completar el mundo del Buscón. Ambos mundos son simbólicos y, como consecuencia, reales. Si nos fijamos únicamente en uno de ellos, tendremos sólo una visión parcial de la manera de concebir la vida y el arte en España. Al lado del desengaño de la realidad y de la elaboración de la parte inferior del alma, hay que tener siempre en cuenta esa luz ideal con que Cervantes ilumina la sociedad y el mundo, ese anhelo en mostrar la parte superior del alma.

El mundo español cuaja en el Barroco. El exceso en el gesto y su desgarró, la necesidad de hipérbole, el entregarse con frenesí a la palabra, manoseándola eróticamente y gozando con su formación, deformación, asociación, relación, oposición, hasta llegar a preferir el juego de palabras al pensamiento — lo cual no debe confundirse, por semejante que a primera vista parezca, con el logicismo escolástico — ; el dar más valor a la astucia, a la habilidad, a la maña, al ingenio, a la improvisación, que al trabajo, al esfuerzo, a la preparación y, por lo tanto, a la honradez; el considerar más adecuada la agresividad que el espíritu concesivo de convivencia; el encandilarse con la fascinación de las causas primeras y últimas, separando con asco los ojos de la realidad y del mundo de la razón y, por eso mismo, cuando llega la hora de entregarse a la realidad — no a la naturaleza, pues esa hora no ha sonado en el mundo moderno español — hacerlo desafortunadamente; el embriagarse de desilusión y desengaño como consuelo por el insostenible sufrimiento que produce el descubrir que el ideal no puede realizarse en la Tierra, son los trazos individualizadores con que queda plasmada la fisonomía del pueblo español. Europa pasó por la misma crisis de formación y crecimiento, la cual no la llevó a la desesperación y el desenfreno, sino a la resignación, para encontrar pronto un nuevo sentido de plenitud a la vida, para descubrir gozosamente que no sólo la religión da sentido a la vida y dignidad al hombre, que también la ciencia dispara hacia cumbres inaccesibles.

Es natural, pues, que la vida española se lea poniendo el acento en la desilusión, y que incluso, yendo de error en error, se haya estado ciego para el profundo sentido moral de la picaresca. Pero no hay que olvidar que en la misma España en los siglos xviii, xix y primeros treinta y ocho años del xx, se hacía un gran esfuerzo para contrarrestar y modificar la marcha de la vida española; y es obligatorio tenerlo en cuenta. Esto es todavía más necesario y aún más verdadero respecto del siglo xvii, cuando la decisión aún no está hecha, cuando Cervantes está luchando sin tregua y sin cansancio para que no se caiga en la visión quevedesca. Cervantes está en el momento en que ha de morir su Don Quijote, en el que ha de decretar que un mundo de ilusiones ha desaparecido irremisiblemente, y no puede sustituirse con pastores, como se

hizo en Europa hasta entrado el xviii. Y en la muerte de Don Quijote hay una bella y digna resignación. Pero con el *Quijote* de 1615 Cervantes no dice su última palabra; Cervantes todavía escribe el *Persiles*, novela tan incomprendida como absolutamente necesaria a la obra, al mundo y al arte de Cervantes. La novela póstuma, porque es la novela del futuro de Cervantes, del ideal para el futuro de la Contrarreforma y del Barroco. Ideal de belleza y virtud, de pureza y matrimonio, de complicadas aventuras, expresión del mundo interior y del espíritu; ideal nuevo que equilibra, contrapesa y reemplaza el ideal antiguo, su belleza y su acción.

Cervantes al pasar del mundo ideal al social quiere dar a éste todo prestigio para dignificarlo. En la sociedad no se encuentran Preciosas, se encuentran muchachas como « las dos doncellas », a las cuales — a la mujer en general, al hombre en general, a la sociedad en general — no se les debe mirar picarescamente por no ser seres ideales, ni tampoco, con hipócrita mojigatería, se les debe censurar su nivel humano. Cervantes encuentra esta dignidad de la vida, exactamente lo mismo que Quevedo la atormentadora indignidad, en España. Don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza son españoles, intencionadamente españoles. Buscar el siglo xvii español únicamente en *El buscón* es empeñarse en hacer con el Barroco lo más contrario a su espíritu, es querer simplificarlo, querer suprimir su sentido contradictorio y complejo; además, se obtiene una visión de España, falsa en cualquier época, pero especialmente falsa en el momento en que se está creando al Caballero del Verde Gabán.

Burguesa alegría social.
Matrimonio y paternidad

Esa « vida tan alegre como honrada » baña toda la acción, impidiendo que los diferentes lances tengan nunca una nota de tristeza. El diferente volumen con que éstos se repiten hace que la novela no parezca monótona, la cual, aunque aluda a las ideas generales de Cervantes (« De pequeña edad quedé huérfana de padre y madre, en poder de mi hermano, el cual desde niña puso en mi guarda al recato mismo, puesto que más confiaba de mi honrada condición que de la solicitud que ponía en guardarme »); compárese con

El celoso extremeño y *La ilustre fregona*), está situada en una zona completamente social, como *Las dos doncellas*. En *La fuerza de la sangre*, habíamos visto el sentido religioso del sacramento del matrimonio, con su trágica y alegre trascendencia; *La señora Cornelia* nos da el lado estrictamente humano del desposorio: humano y burgués. La familia Bentibolli es una de las más nobles de Bolonia y el matrimonio la une a la Casa de Este, pero la aristocrática alianza no tiene un carácter épico-heroico, sino noblemente burgués. No es el Papa, o un cardenal, o un arzobispo el que los desposa. La ceremonia tiene lugar en la limpia y honesta morada de un humilde *piovano*. La función del cura en la novela (por eso se encuentran ambos amantes en la casa del cura) es celebrar el matrimonio. En *La fuerza de la sangre* la unión religiosa del matrimonio tiene lugar con el beso místico; en *La señora Cornelia* (novela social) el cura los casa. Cada novela celebra el matrimonio en función de su sentimiento, religioso y social: « Luego el cura los desposó, siendo su padrino don Juan de Gamboa », como se dice al final de *La señora Cornelia*; pero, en realidad, Cervantes nos hace presenciar el matrimonio, pues antes, cuando el Duque llega a la casa del *piovano* y encuentra a Cornelia con el niño, « el cura daba mil besos al niño, que tenía en sus brazos, y con la mano derecha que desocupó, no se hartaba, de echar bendiciones a los dos abrazados señores ». Todavía aquí tenemos un buen ejemplo para diferenciar el arte barroco del positivista. El último hubiera necesitado describir con minucia la ceremonia (civil, religiosa o social) del matrimonio; el barroco se dirige sin vacilación a la esencia del acto religioso: la bendición con que la gracia divina depositada en el sacerdote se transmite a los contrayentes.

Inmediatamente después tiene lugar la comida de la boda, « limpia y bien sazónada más que suntuosa », « y el duque desembarazó al cura del niño, y le tomó en sus brazos, y en ellos le tuvo todo el tiempo que duró » la comida. Pues es claro que, junto al matrimonio social burgués, tenemos el sentido de la paternidad y de la maternidad. El hombre y la mujer se casan para tener gozosamente hijos. A nadie debe extrañar que el hijo nazca antes del matrimonio, ya que esta anticipación lo que está mostrando es el carácter unitario de matrimonio y paternidad, expresado con ese trastrueque del elemento cronológico. La novela comienza cuando

Cornelia ha dado a luz, lo que ha tenido lugar antes de lo que se esperaba. Desde el primer momento aparece el Duque como padre. El desafío del Duque se debe a querer llevar éste a su lado a Cornelia, que está ya en un avanzado embarazo. El que ha de ser el padrino de la boda, don Juan de Gamboa, es el que se hace cargo del niño, y la entrega del niño es el primer lance de esa noche memorable. El Duque al ver a la criatura creyó « que miraba su propio retrato », la cogió en seguida en sus brazos, y, al querérsela quitar el cura, no lo permitió, « antes la apretó en sus brazos y le dió muchos besos ».

Pero cuando Cervantes pinta un cuadro de una delicadeza extraordinariamente seductora, sin caer en ningún intimismo, es al presentarnos la maternidad: Cornelia dando de mamar al niño, sin saber que es su hijo. El hermoso y caritativo acto tiene rasgos de contenida emoción. Don Juan ya se había preocupado de que alimentaran a la criatura, pero al parecer las horas pasan sin que nadie se ocupe de ella. Entonces llora, y la joven madre, pensando en su hijo, no puede soportar el dolor de oír gemir a un recién nacido: « Traíganmelo aquí, por amor de Dios, dijo la señora, que yo haré esa caridad a los hijos ajenos, pues no quiere el cielo que la haga con los propios ». Le traen al niño, « y luego, sin poder tener las lágrimas, se echó la toca de la cabeza encima de los pechos, para poder dar con honestidad de mamar a la criatura, y, aplicándosela a ellos, juntó su rostro con el suyo, y con la leche le sustentaba, y con las lágrimas le bañaba el rostro; y desta manera estuvo, sin levantar el suyo, tanto espacio cuanto el niño no quiso dejar el pecho ». Es verdad que las artes plásticas han representado mil veces este tema: la Virgen dando de mamar al Niño, y que en él hemos de ver la expresión humana del sentimiento de la maternidad, pero quizá no hayan llegado nunca a dar esa nota de profundo sentimiento sin rozar no obstante con el sentimentalismo. El rostro del niño y de la madre juntos mientras lágrimas jubilosamente tristes bañan la cara de la criatura, el alegre dolor de la primera maternidad. La escena tiene ese núcleo de silencio de todos los grandes momentos cervantinos. Cornelia siente con todo su ser la preciosa calidad de ser eslabón de la humanidad; don Juan y don Antonio contemplan religiosamente a la mujer-madre: « el niño mamaba, pero no era ansí, porque las recién

paridas no pueden dar el pecho, y así, cayendo en la cuenta la que se lo daba, se le volvió a don Juan, diciendo : En balde me he mostrado caritativa ; bien parezco nueva en estos casos ».

Barroco e Impresionismo

No será infructuoso comparar esta escena de maternidad, tan plenamente religiosa, con la del hambre de maternidad en Unamuno (*La tía Tula*), pues se verá cómo se utiliza un mismo tema — dar de mamar a un niño — como instrumento de dos sensibilidades de épocas diferentes.

La escena en Unamuno es así : « Gertrudis tomó a su sobrinito, que no hacía sino gemir ; encerróse con él en un cuarto y sacando uno de sus pechos secos, uno de sus pechos de doncella que arrebolado todo él le retemblaba como con fiebre, le retemblaba por los latidos del corazón — era el derecho —, puso el botón de ese pecho en la flor sonrosada pálida de la boca del pequeñuelo. Y éste gemía más estrujando entre sus pálidos labios el conmovido pezón seco. — Un milagro, Virgen santísima — gemía Gertrudis con los ojos velados por las lágrimas — ; un milagro, y nadie lo sabrá, nadie. Y apretaba como una loca el niño contra su seno ». Cornelia, en el cuarto de un desconocido, ante unos desconocidos, da de mamar al niño ; Gertrudis tiene que ocultarse a todas las miradas. Cervantes comienza con un gesto honesto, que consiste en hacer desaparecer toda la materia, todo lo fisiológico ; Unamuno tiene que insistir en lo fisiológico como tal — pecho arrebolado, boca pálida sonrosada, pezón seco —, ansioso de matiz y de análisis, atraído por el color y las características individualizadas de la acción. La boca pálida del pequeñuelo es una flor sonrosada ; el corazón sale por el pecho, por eso retiembla, por eso es el derecho, y la materia es sensitiva : pezón conmovido. Lo fisiológico se traduce en un estado psicológico, se transforma en psicología. En Cervantes tenemos a la madre y al niño, la madre en general, el niño en general, la maternidad. Unamuno ve a la mujer ser pecho, pezón, y al niño ser labios pálidos ; el pezón seco y los labios estrujadores son los protagonistas de la acción. Se pierde la visión de conjunto, total ; nos aproximamos a un punto, una mancha, a la cual confiamos la representación de la totalidad, y sólo al alejarnos la vemos en función de ésta.

Cornelia y Gertrudis lloran. Las lágrimas de aquella expresan la emocionada espera del gran acontecer ; ésta se desespera de no poder realizar lo imposible. Cornelia y el niño son una forma orgánica y total, con los rostros juntos, que las lágrimas de la madre unen todavía más, dando a ambos la misma calidad. El niño se consuela con el pecho de la madre, anticipo de su crianza. Mientras Gertrudis desea lo imposible, el niño gime acuciado por el hambre ; mujer y niño, que no están enlazados por un sentimiento común : necesidad material, el niño ; necesidad espiritual, la mujer. La escena en Cervantes es un símbolo de la maternidad, materia sobre la cual planea el espíritu ; en Unamuno, expresión desesperada de la lucha desesperada por alcanzar lo imposible : la satisfacción de los anhelos devoradores de maternidad, de llegar a ser. En el primero la maternidad física está llena de espíritu, sin que por un momento haya la menor confusión entre los dos distintos mundos ; en el segundo, toda la aproximación fisiológica está expresando un deseo de maternidad exclusivamente espiritual, materia y espíritu sin forma, sin límites que les contengan ; una materia que se hace espíritu y un espíritu que se hace materia : pezón conmovido.

Volumen de la realidad

En el transcurso del estudio de las *Novelas ejemplares* hemos visto repetidamente cómo Cervantes disponía siempre al lado de la realidad ideal y abstracta ciertos elementos reales — objetos, acciones, composición del personaje, etc. Estos elementos reales están dispersos en la novela y ocupando siempre muy poco espacio ; son puntos de referencia y contraste, breves llamadas a la realidad que tienen como función mostrar vitalmente la índole diversa de esas dos realidades : la calidad distinta del mundo ideal, abstracto y general, y del mundo real, concreto y particular. Las dos realidades no tienen por qué referirse a lo mismo. Así en *El celoso extremeño* vemos las preocupaciones económicas de Carrizales y su fantástico edificio ; en *La española inglesa*, junto a la elevación platónica del alma las precauciones para enviar el dinero de Londres a Sevilla ; en *La gitanilla*, el mundo ideal de los gitanos y la necesidad de matar la mula de Andrés, etc. *La señora Cornelia*, en cambio, nos presenta dos motivos apicados en direc-

to contraste con los dos motivos nobles de la novela; son como el oscuro contorno que modela el mundo superior, y le dan todo su volumen.

Para notar casi táctilmente todo el bulto de la noble vida de los dos caballeros españoles y el respeto que imponen a los italianos, ha de oírse hablar al final de la novela, cuando comienza el desenlace, a la patrona de los dos jóvenes. Aparte de decir del *piovano*: «hará por mí todo lo que le pidiere, porque me tiene obligación más que de amo», presenta el viaje de ellos con don Lorenzo lleno de peligros: «¿El señor Lorenzo italiano, y que se fte de españoles, y les pida favor y ayuda? Para mi ojo si tal crea»; y aconseja a Cornelia que abandone la casa de los jóvenes españoles, porque «ya, señora, que presupongamos que has de ser hallada, mejor será que te hallen en casa de un sacerdote... que en poder de dos estudiantes mozos y españoles, que los tales, como yo soy buen testigo, no desechan ripio; y agora, señora, como estás mala, te han guardado respeto, pero si sanas, y convaleces en su poder, Dios lo podrá remediar. Porque en verdad, que si a mí no me hubieran guardado mis repulsas, desdenes y enterezas, ya hubieran dado conmigo y con mi honra al traste, porque no es todo oro lo que en ellos reluce; uno dicen y otro piensan; pero hanlo habido conmigo, que soy taimada, y sé dó me aprieta el zapato...»

Lo mismo ocurre con la escena de Cornelia en el cuarto de don Antonio, en donde reina el noble proceder de los caballeros y la total confianza de la dama. Cuando todos — el Duque, don Lorenzo, don Juan y don Antonio — vuelven a Bolonia, se encuentran con una Cornelia muy distinta de la que dejaron. Esta Cornelia también está en el cuarto y en el lecho, pero es una prostituta. «¿Dónde está Cornelia, adónde está la vida de la vida mía? — Aquí está Cornelia, respondió una mujer que estaba envuelta en una sábana de la cama y cubierto el rostro, y prosiguió diciendo: ¡Válanos Dios!, ¿es éste algún buey de hurto? ¿es cosa nueva dormir una mujer con un paje, para hacer tantos milagrones?... Quedó tan corrido el Duque, que casi estuvo por pensar si hacían los españoles burla dél; [se marcha con don Lorenzo] dejando a don Juan y a don Antonio hartos más corridos que ellos iban». El lastre picaresco de ambas escenas debe ser notado en todo su peso, pero sin separarlo del tono jocundo con que lo presenta Cervantes, quien

evidentemente se proponía que sirvieran de contraste a la nobleza de los españoles y a la situación excepcional de Cornelia Benti-bolli. Para introducir este elemento picaresco, sin embargo, era necesario darle un aire de *scherzo*, que era el que le convenía al movimiento de la novela.

Los dos caballeros españoles son jóvenes que de una manera natural llevan una noble vida, pero no son seres angélicos, ni tan siquiera heroicos, en el sentido cervantino. La acción y situación de Cornelia son completamente verosímiles, pero completamente novelescas, excepcionales. Las Cornelias que por un extraordinario azar se encuentren con caballeros españoles jóvenes, sin duda ninguna serán socorridas y no correrán peligro de ninguna clase; sin embargo, como el acontecimiento es novelesco y excepcional, no hay que tratar de separarlo de su medio. Porque en el acontecer diario, lo frecuente no es que las Cornelias se encuentren con caballeros españoles que además han encontrado antes a sus hijos y han salvado a sus amantes, motivo todo digno de admiración y de ser contado; sino que Cornelias de otra índole, en otras circunstancias, se encuentren con pajes que las buscan, y en ello no hay motivo de asombro ni sorpresa. Esto es lo que sucede ordinariamente, cotidianamente; aquello, lo que sucedió, puede suceder para emulación de otros jóvenes españoles, para alegría de otras Cornelias.

Es claro que estos dos elementos picarescos, además de su función estética, tienen también una función dentro de la acción. Gracias al consejo del ama se introduce toda la complicación del desenlace; el encuentro de la segunda Cornelia mantiene hasta la broma final del Duque la suspensión de la acción en ese doble tono de goce y de dolor que ha sido el hilo conductor de los acontecimientos, como explica don Juan al decirle a Cornelia que, si no le había dado a conocer antes a su hijo, «había sido por que, tras el sobresalto del estar en duda de conocerle, sobreviniese la alegría de haberle conocido». Lo mismo ocurre cuando don Juan y don Lorenzo encuentran al Duque. Don Antonio dice: «¿Por qué, señor don Juan, no acabáis de poner la alegría y el contento destes señores en su punto, pidiendo las albricias del hallazgo de la señora Cornelia y de su hijo?»

Si la nobleza española sirve de fondo a la vida italiana, y los

elementos apicarados ponen de realce lo noble de la acción, este trenzado de dolor y alegría da a la novela su claroscuro, su vaporosa ligereza, su tono de aventura y sorpresa social, que mantiene la curiosidad siempre despierta y le permite llegar con todo júbilo al regocijo del matrimonio y la paternidad. Sobre todo, este cruzarse del dolor y de la alegría está dando la contextura de la vida burguesa, social.

EL CASAMIENTO ENGAÑOSO Y COLOQUIO DE LOS PERROS

Torrentera y cauce

Es, claro está, una sola novela, no dos; el primer título destaca el episodio que sirve de introducción a la narración y que da la tónica del conjunto, mientras el segundo (*Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*) subraya la forma dialogada del cuerpo principal de la obra. Ésta produce una impresión de tumulto y desasosiego y al mismo tiempo de serenidad y de calma, o de un movimiento torrencial constantemente dominado, de un fogoso corcel, cuya vertiginosa carrera obedece siempre a la mano hábil del diestro jinete. Junto a esta antitética impresión de torrentera y de cauce, de fuga y de freno, la impresión de volumen y dimensiones colosales: breves, brevísimos episodios de aire monumental como esos pequeños cuadros cuya exigüidad contrasta y apoya el enorme tamaño de lo representado. Brevedad, limitación en el tiempo y en el espacio. El límite produce la impresión de tumulto y desasosiego, el desbordamiento del volumen. Lo reducido del espacio obliga a apretar y constreñir las figuras; la brevedad del tiempo atosiga a la vez al narrador y al lector. Berganza comienza por señalar la característica de su narración: «dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente». Prisa, atropellada, confusamente; y, a lo largo de toda la narración, o bien Cipión le dice que sea conciso, pues no va a tener tiempo para terminar de contar su vida, o Berganza se queja de su precipitación: «quedándome tantas cosas por decir, que no sé cómo ni cuándo podré acabarlas». Berganza tiene muchas cosas que decir y un plazo para hablar, porque en cuanto salga el sol se le retirará el don de la palabra. Ese

plazo da lugar al movimiento acelerado de la narración, pero produce también un orden que se impone inmediatamente. Dice Berganza a Cipión: « Como amigo quieres decirme tus sucesos y saber los míos, y como discreto has repartido el tiempo donde podamos manifestallos ».

Objetivación de la experiencia vital.
Novela de marco

El plazo, pues, sirve de norma y de incitación. La novela tiene dos tiempos: el narrativo de *El casamiento engañoso* y el dialogado del *Coloquio*; éste, además, es un diálogo leído. La conversación de los dos perros fué sorprendida por el alférez Campuzano, quien la escribió y entregó el manuscrito a un amigo suyo, el licenciado Peralta. Narración y diálogo presentan los hechos en un pasado próximo; definitivamente cerrado y concluso el de la narración; el del diálogo, en cambio, abierto y fluyente. El lector se siente cercano a los acontecimientos y a la vez completamente alejado. Es un objetivo contemplador de la vida que puede convertirse en cualquier momento en actor, como el que contempla en la playa el ir y venir de las olas, a quien le bastaría dar un paso o esperar un minuto para encontrarse inmerso en el mar. Corriente y cauce, monumentalidad y espacio reducido, plazo para oprimir y para ordenar, experiencias vitales objetivadas. La experiencia vital es lo que produce esa impresión de desasosiego y tumulto, su objetivación la impresión de calma y sosiego. El tiempo es el cauce de la vida: la ordena y la oprime. Cervantes, enraizado profundamente en la polaridad presente-eternidad, encierra su narración en un marco. Un marco hecho de amistad, religiosidad, descanso, sosiego en las horas postmeridianas de un día vallisoletano. Este marco nos separa de la narración uniéndonos fuertemente a ella.

La siesta del Alférez

Al salir del Hospital de la Resurrección, en Valladolid, el alférez Campuzano, donde estuvo en tratamiento para curarse una sífilis (Cervantes marca inmediatamente la polaridad: « debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora », brevedad del deleite terrenal, comparada con su pena

terrenal, cuya momentaneidad resalta más si se le pone el fondo de los sufrimientos ultraterrenales), se encuentra con su amigo, el licenciado Peralta, a quien desde hacía tiempo no veía. Sorpresa del encuentro, asombro ante el estado de Campuzano; éste le promete contarle otro día lo que ha sido de su vida (se subraya la enfermedad: « Pero porque no estoy para tener largas pláticas en la calle, V. m. me perdone, que otro día, con más comodidad, le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que V. m. habrá oído en todos los días de su vida »). Peralta está ya demasiado interesado para abandonar a su amigo y le invita a comer. Oyen misa, van a comer a casa del Licenciado, y, de sobremesa, Campuzano cuenta su historia: *El casamiento engañoso*. Apenas ha terminado de contarla cuando Campuzano le dice el portento que presenció en el Hospital: el diálogo de Cipión y Berganza. Brevísimas discusión sobre la posibilidad de ese diálogo, y el Alférez le entrega el manuscrito al Licenciado. Son las horas de la siesta, la comida ha sido sencilla — olla y jamón de Rute —, pero reconfortante. El Alférez dió el cartapacio al Licenciado, « el cual le tomó riéndose, y como haciendo burla de todo lo que había oído y de lo que pensaba leer ».

Muy importante la actitud del Licenciado. El Alférez, exteriormente, está más tranquilo y sereno que nunca. « Yo me recuesto, dijo el Alférez, en esta silla, en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates... » La intensidad del momento, la trascendencia de ese instante debe sentirla todo el mundo; es ahora cuando va a empezar en España la literatura de « Sueños » y « Disparates ». Va a empezar históricamente, puesto que Cervantes publicó su obra antes que Quevedo. Pudo haber una relación Quevedo-Cervantes respecto de los « Sueños », ya que la profunda diferencia entre ellos se explicaría de sobra por su fuerte y distinta personalidad. No creo, sin embargo, que sin prueba documental sea obligatorio suponer dicha relación, pues podría suceder muy bien que fuera una de esas exigencias sentidas por todos en cierto momento, y por lo tanto ser el primero no tiene un valor individual sino histórico. Los valores históricos — prácticos, en este caso — pueden ser enormes. La publicación de una poesía, el dar a conocer un libro, por un medio o por otro, tiene consecuencias incalculables, pero ajenas en la casi totalidad de los casos al

el lenguaje histórico: la lit. de sueños y disparates.

individuo. La influencia que pueden ejercer o dejar de ejercer en la cultura, el arte, etc., se debe siempre a tal cúmulo de circunstancias que hacen imposible todo intento de explicación.

Es ahora cuando el hombre saliéndose de la realidad va a proyectar el absurdo tejido de la vida, su tragedia insensata. Como siempre en esos momentos de trascendente plenitud, Cervantes insiste en la nota de calma, de normalidad que precede a la tormenta pronta a estallar. « Haga vuesa merced su gusto, dijo Peralta, que yo con brevedad me despediré desta lectura. Recostóse el Alférez, abrió el Licenciado el cartapacio, y en el principio vió que estaba puesto este título : Novela y Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza... »

El Alférez despierta

Acabar de leer el Licenciado y despertar el Alférez fué todo uno. La actitud de Peralta ha cambiado por completo : « Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto, que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo. — Con ese parecer, respondió el Alférez, me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con V. m. si hablaron los peiros, o no ». De nuevo llegamos a otro momento culminante en la literatura española : Cervantes va a enfrentarse con el Coloquio y con toda su obra : « Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa ; yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta ». La sobriedad y la altivez de su actitud y su carácter definitivo se alzan compactos, dispuestos a desafiar toda la mediocridad e incomprensión del presente y los tiempos por venir.

A esa seguridad en sí mismo, dos frases últimas ponen un bello fondo : « Vámonos al Espólón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento ». Y el marco se cierra con una palabra : « Vamos, dijo el Alférez, y con esto se fueron ». Esta palabra que está sirviendo de punto, de final, con su aire de clásica sencillez, tiene toda la decorativa retórica barroca. Es un « vamos » de inmenso volumen, que no sólo contrasta con toda la riqueza exuberante de la narración, sino que él mismo en su retórico laconismo está despidiendo vislumbres de gran solitario. Lo cual conviene tener en cuenta, porque frecuentemente el Barroco mues-

tra su mayor dinamismo en momentos de máximo reposo físico (aventura de los batanes) y, con gran virtuosidad, consigue efectos altamente retóricos con un mínimo de medios expresivos, sencillez que aquel que no está acostumbrado al arte barroco puede fácilmente tomar por renacentista o clásica.

Desarrollo de la línea melódica.
Forma de pulpo

Si nos hemos encontrado ya otras novelas de marco — *Rincónete*, *El licenciado Vidriera* —, *El casamiento engañoso y Coloquio* ofrece una completa novedad por lo que respecta a la forma, aunque ya se encuentre su invención en germen en las otras novelas de marco. Constituye la narración una serie de episodios ligados entre sí únicamente por Campuzano y su creación, Berganza. El encañamiento externo no debe impedirnos sentir su verdadera trabazón, formada por la corriente emocional que fluye de un episodio en otro, la cual va aumentando su fuerza y su oscura profundidad hasta llegar a su colmo en el episodio de la hechicera Cañizares. Partiendo del matrimonio de Campuzano y Doña Estefanía, salimos del Hospital para que Berganza cuente su vida : primero en el Matadero de Sevilla, después como guarda de ganado, luego con un mercader de Sevilla, con un alguacil, un atambor, su encuentro con la hechicera, su estancia con los gitanos, con un morisco, de donde pasa al servicio de un poeta y luego de un comediante. Al abandonar a éste entra en el Hospital de la Resurrección, donde encuentra a Cipión. Allí oye hablar a un alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista ; visita al Corregidor y a una Señora principal. En el *Coloquio* Cervantes encuentra el movimiento de fuga : los episodios son « variaciones ».

Saliendo del Hospital volvemos a él, y si los episodios a partir del « casamiento » van adquiriendo mayor densidad hasta llegar al de la hechicera, luego hay un gradual descenso, para terminar con las relampagueantes apariciones de las últimas seis figuras. La unidad poética de la composición reside en el febril tono narrativo, pero Cervantes llama la atención sobre su deshilvanado contar. Forma de pulpo, declara Cipión : « Quiero decir qué la sigas [la narración] de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según

3) forma de pulpo.

la vas añadiendo colas». Cipión no protesta de los episodios. Lo que da forma de pulpo a la narración son las constantes digresiones, como inmediatamente aclara: «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones». Cervantes está trabajando en esa forma suelta que le permite no sólo libertarse de la historia principal, sino de la episódica, pudiendo así abarcar todo el mundo social y moral. Se da cuenta de que está echando abajo todas las formas formales, para encontrar la forma moderna, la forma interna que surja de la vida sentimental y psíquica. Ese descubrimiento le lleva al *Quijote* de 1615.

Nótese al mismo tiempo que con esta observación Cervantes no sólo intenta salir al paso del posible desconcierto del lector, sino también y principalmente llamar su atención sobre la novedad de la forma. Forma nueva, a pesar de sus precedentes históricos, porque de nuevo la siente Cervantes, y porque, como ocurrió con los aforismos, al sentirla de nuevo le da un tono y ritmo que antes no tenía.

Decirlo todo, abarcarlo todo, hundirse por completo en la vida, y para expresar ese tumulto reducir su paleta a un minimum de colores: la gama de pardos profundizados con pinceladas de oro. Dice Campuzano: «las mismas palabras que había oído lo escribí otro día, sin buscar colores retóricas para adornarlo, ni que añadir, ni quitar, para hacerlo gustoso. No fué una noche sola la plática, que fueron dos consecutivamente, aunque yo no tengo escrita más de una, que es la vida de *Berganza*, y la del compañero *Cipión* pienso escribir, que fué la que se contó la noche segunda, cuando viere, o que ésta se crea, o a lo menos no se desprecie. El coloquio traigo en el seno: púselo en forma de coloquio, por ahorrar el «dijo Cipión», «respondió Berganza», que suele alargar la escritura». Junto al tono en negro de profundidad abismal, la máxima sencillez, la mayor brevedad, es decir, un medio de expresión directo y nervioso, con el cual se puedan aprehender las sombras de la vida en toda su transparencia.

Clarasuro

El artificio del *Coloquio* consiste en hacer hablar a dos perros; se alude a Esopo y a Apuleyo; pero en realidad se trata de un sueño, de una vigilia en la cual el hombre penetra en el misterio de

la vida y en él se pierde. «Yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fué la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama, en unas esteras viejas, y a la mitad de aquella noche, *estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto*, y estuve con atento oído escuchando». Y Cipión, cuando Berganza para comenzar su historia quiere asegurarse de que nadie los oye, dice: «Ninguno [nos oye], a lo que creo, puesto que aquí cerca está un soldado tomando sudores; *pero en esta sazón más estará para dormir que para ponerse a escuchar a nadie*». El «casi vi» nos está dando el claroscuro moral y pictórico en el cual las figuras y la acción adquieren su extraordinario volumen para esfumarse inmediatamente en el vacío, en el espacio infinito, en esa masa de pardos en la cual se hunden — acción y figura —, sobresaliendo aquí y allí, una cadena de oro, una cuchilla, un collar con puntas de acero, unos niños, los Padres de la Compañía de Jesús, un interior, escenas al aire libre, hasta que la pupila agudizada penetra en ese humo espesado y transparente, y descubre el cuerpo de la hechicera de Montilla.

Es el «casi vi» de un desvelado que, pensando a oscuras en su pasado y su presente, llena las horas infinitas y silenciosamente vacías de la noche con su memoria, con historia, hasta que ese espacio nocturno, desesperadamente infinito y lento, comienza a correr precipitadamente hacia la luz y el día, repleto de recuerdos. Es el «casi vi» de ver en sueños.

Barroco, no Romanticismo

Este duerme-vela nos dirige al Romanticismo, es cierto; pero conviene darse cuenta de toda la distancia que de él le separa. La experiencia vital se presenta objetivada. No sólo Cervantes ha creado al alférez Campuzano, sino que éste ha escrito el diálogo de dos perros, que el lector lee cuando lo está leyendo el *Licenciado*. El lector no vive el sueño tempestuoso de la noche del Hospital, sino otro sueño diferentemente inquieto: el sueño de la creación literaria. La experiencia vital se ha transformado en creación literaria. El Alférez que está ante el *Licenciado* no es ya el hombre

que ha sufrido y padecido sino el autor que entrega al mundo su obra. Como autor le habla al Licenciado de la composición del *Coloquio*: estilo, forma, recurso literario para presentar sus personajes. Y Cervantes nos ofrece toda la tragedia que va del hombre al autor. Si al principio tenemos ante nuestros ojos un inválido (« un soldado, que, por servirle su espada de báculo, y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro... »), que apenas puede sostenerse, luego nos encontramos al autor seguro de sí mismo que dice la última palabra, precisamente para irse a pasear. El Alférez del « casamiento » es una triste figura; pero el que muestra el *Coloquio* al Licenciado es un hombre que merece todo respeto. Dice Peralta: « De muy buena gana oíré ese coloquio, que, por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno. »

Notábamos cómo el sentimiento desbordante queda dominado; ahora vemos la transformación del Alférez. No basta con explicarlo por la objetivación de la experiencia de Cervantes. La objetivación de esa experiencia, lo que obliga a Cervantes a dominar el sentimiento, a encerrar el tiempo, a crear un marco, es lo que hace que su obra sea barroca y no romántica. La razón esencial la encontraremos una vez más al estudiar el significado de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*.

La realidad y su engaño. El hombre

Casamiento y engaño. Con la excepción de *Rinconete* y *El Licenciado Vidriera*, el matrimonio, con un propósito u otro, ha sido el tema de todas las *Novelas ejemplares*. El Alférez ve un buen día a una mujer — el Amor y las Armas — y se enamora. La escena del encuentro tiene lugar en un interior propicio a la intriga. Dos parejas, una ventana, unas sillas. Una pareja junto a la ventana, de pie: son un Capitán, compañero del Alférez, y una mujer. No hablan de amor; la mujer pide al Capitán, pronto a partir a Flandes, que entregue unas cartas a un primo de ella, también Capitán. Mientras tanto la otra mujer que la acompañaba se ha sentado en una silla, junto al Alférez. Es un bulto de talle gentil, toda ella tapada; cuando el Alférez le ruega se descubra, la tapada rehusa, subrayando la negación con su blanca mano ensortijada. Un bulto

de talle gentil con una mano blanca resplandeciente de pedrería: éste es el centro de interés de ese cuadro de interior. El Alférez quedó « abrasado con las manos de nieve que había visto, y muerto por el rostro que deseaba ver ». Si de la índole de una de las mujeres se podía deducir la de la otra, el Capitán ya pone sobre aviso al Alférez. Lo que la dama quería era que le llevase una carta a otro capitán en Flandes, « que decía ser su primo, aunque él sabía que no era sino su galán ».

Otro interior, esta vez la casa de la tapada, « muy bien aderezada ». La mujer se llama doña Estefanía, tiene treinta años, no era muy hermosa, pero su suave tono de voz enamoraba. La edad es importante, también su falta de belleza. El Alférez habla inútilmente de amor, porque doña Estefanía de Caicedo, que le había invitado a que la visitara en su casa, dice al punto que sólo está decidida a casarse. Entonces se habla del matrimonio. Ella no niega su vida pasada, pero de lo que se trata es del presente. Y en este presente no se alude para nada ni al Espíritu ni al sexo. (Se recordará que en *La fuerza de la sangre* se subraya el fundamento sexual del matrimonio.) Se habla de la cocina, de la economía doméstica, de las habilidades con la aguja, de la dote. Y el Alférez, es claro, habla de sus bienes: cadenas de oro, adornos, trajes. Se casan, y los primeros días de la boda todo es levantarse tarde, desayunar en la cama, apresurarse los criados. Así viven, hundidos en lo material, gozando de los bienes de este mundo. La misma relación sexual queda despojada de todo sentido espiritual, positivo o negativo; sólo dará lugar a la sífilis. Se han casado para conquistar la tierra. El uno ha despertado en el otro la codicia, el afán de poseer — esa mano blanca, sí, y ensortijada. Mano tentadora — por sus sortijas —, dispuesta a coger una buena presa. Ambos, naturalmente, iban con la intención de engañarse; ni ella tenía dote, ni él cadenas de oro, sino doradas. El mismo engaño que ella le hacía a él se lo cuenta doña Estefanía con toda claridad, refiriéndolo a otra persona, y esto en el mismo momento en que tienen que abandonar la casa. El engaño a los ojos, igual que en *Rinconete*. La realidad engaña porque el hombre está decidido a dejarse engañar con la intención de engañar a su vez. El hombre que no quiere oír al Espíritu se engaña a sí mismo — el eterno motivo barroco. Sin que cause la menor repugnancia, Cervantes

consigue darnos una vida social estrictamente material. No hay nada profundo en el engaño, pero tampoco esta vez nada infantil. En *Rinconete* se trata de una humanidad inferior; los hombres y mujeres de la Casa de Monipodio son en su bajeza, para su época, únicamente objeto de risa. *El casamiento engañoso* nos acerca a la triste experiencia de la vida de un licenciado Vidriera. Campuzano no se ve envuelto en una tragedia definitiva, pero su enfermedad le encadena al dolor, al empobrecimiento, a la descomposición física, y en su corazón lleva siempre el recuerdo de la mujer que le engañó y a quien pensaba burlar. Sin embargo, la narración termina con unos versos de Petrarca y con la promesa de que sanará.

La sociedad. El mal innato. El mal consciente.
Fray Luis de León y los « pastores ». El sentimiento religioso. El castigo y la justicia

La narración — el monólogo del Hombre — se transforma en el diálogo de la vida de relación, la vida social; Berganza y Cipión — la pareja cervantina — son el desdoblamiento del mismo personaje. A Berganza le toca dirigir el tema principal, que Cipión, con sus interrupciones más o menos espaciadas, más o menos importantes, y sobre todo con su silencio en el momento de mayor intensidad, apoya y sostiene. El primer episodio — Matadero de Sevilla —, con un inciso solamente, es muy breve. El inciso insiste una vez más sobre la forma literaria (la conocida observación de Cipión: « los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos ») del *Coloquio*: el estilo directo, la falta de retórica, y prepara, temáticamente, la digresión sobre la pastoril del episodio siguiente.

El matadero es un mundo de « cosas exorbitantes », de hombres que viven sin conciencia y al margen de la ley, cuyo oficio consiste en matar. Robos, crueldades, amancebamientos; la cuchilla del matarife con la misma facilidad dispone de un hombre que de una vaca; engaños: al llevar Berganza la carne robada a la manceba de un jifero, una hermosa le llama, y quitándole la carne deposita en la cesta un chapín. No quiere el perro recobrar su presa por no poner sus colmillos en la Hermosura. Vuelve a su amo, se libra de una cuchillada bien tirada, y, para no correr otra vez el

mismo riesgo, se escapa al amanecer. La vida social, cuando la conciencia está ausente, es eso. Estamos muy lejos del patio de Monipodio en *Rinconete*. No se atenúa la rebosante crueldad de la vida. El cuchillo de cachas amarillas de los rufianes es el protagonista. Sin embargo, todavía la narración termina con un esguince gracioso, y el respeto que siente el perro por la hermosura hace que sobre el chorro de sangre hirviente y rojo se presente un mundo superior.

Al pasar del mundo elemental de los jiferos al de los pastores, nos hundimos definitivamente en la oscuridad de lo social, que la oposición con la pastoril todavía hace más densa. En el *Quijote* de 1605, la « Historia de Marcela y la de Cardenio » tiene sus cabreros reales que contrastan con los de la pastoril y la Edad de Oro. Entonces no se quería otra cosa que diferenciar, dentro de la polaridad presente-pasado, dos estilos; ahora opone la sociedad idealizada del cortesano renacentista a la sociedad urbana barroca.

Esta oposición quizá la tomara Cervantes de *Los nombres de Cristo*. La cita es larga, pero los que han tratado de la pastoril, que yo recuerde, no la han aprovechado. Dice Fray Luis de León en el nombre « Pastor »:

Porque en esto que llamamos Pastor se pueden considerar muchas cosas: unas que miran propiamente a su oficio, y otras que pertenecen a las condiciones de su persona y su vida. Porque lo primero, la vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades y de los vicios y deleites de ellas. Es inocente así por esto como por parte del trato y granjería en que se emplea. Tiene sus deleites, y tanto mayores cuanto nacen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del aire, de la figura del campo, del verdor de las yerbas, y de la belleza de las rosas y de las flores. Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleitan y sirven. Y así, por esta razón es vivienda muy natural y muy antigua entre los hombres, que luego en los primeros de ellos hubo pastores; y es muy usada por los mejores hombres que ha habido, que Jacob y los doce patriarcas la siguieron, y David fué pastor; y es muy alabada de todos, que, como sabéis, no hay poeta, Sabino, que no la cante y alabe.

— Cuando ninguno la loara — dijo Sabino entonces —, basta, para quedar muy loada, lo que dice de ella el poeta latino, que en todo lo que dijo venció a los demás, y en aquello parece que

Friso Jumo

vence a sí mismo: tanto son escogidos y elegantes los versos con que lo dice. Mas porque, Marcelo, decís de lo que es ser pastor, y del caso que de los pastores la poesía hace, mucho es de maravillar con qué juicio los poetas, siempre que quisieron decir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores, y usaron, más que de otros, de sus personas para representar aquesta pasión en ellas; que así lo hizo Teócrito, y Virgilio. ¿Y quién no lo hizo, pues el mismo Espíritu Santo, en el libro de los Cantares, tomó dos personas de pastores, para por sus figuras de ellos y por su boca hacer representación del increíble amor que nos tiene? Y parece, por otra parte, que son personas no convenientes para esta representación los pastores, porque son toscos y rústicos; y no parece que se conforman ni que caben las finezas que hay en el amor, y lo muy agudo y propio de él, con lo tosco y villano.

—Verdad es, Sabino — respondió Marcelo —, que usan los poetas de lo pastoril para decir del amor; mas no tenéis razón en pensar que para decir de él hay personas más a propósito que los pastores, ni en quien se represente mejor. Porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad.

Y a la verdad, los poetas antiguos, y cuanto más antiguos tanto con mayor cuidado, atendieron mucho a huir de lo lascivo y artificioso, de que está lleno el amor que en las ciudades se cría, que tiene poco de verdad y mucho de arte y de torpeza. Mas el pastoril, como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; y como gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo, no habiendo en él cosa que los divierta, es muy vivo y agudo. Y ayúdales a ello también la vista desembarazada, de que continuo gozan, del cielo y de la tierra y de los demás elementos; que es ella en sí una imagen clara, o por mejor decir, una como escuela de amor puro y verdadero. Porque los demuestra a todos amistados entre sí y puestos en orden, y abrazados, como si dijésemos, unos con otros, y concertados con armonía grandísima, y respondiéndose a veces y comunicándose sus virtudes, y pasándose unos en otros y ayuntándose y mezclándose todos, y con su mezcla y ayuntamiento sacando de continuo a luz y produciendo los frutos que hermocean el aire y la tierra. Así que los pastores son en esto aventajados a los otros hombres. Y así, sea ésta la segunda cosa que señalamos en la condición del pastor: que es muy dispuesto al bien querer.

Y sea la tercera lo que toca a su oficio, que aunque es oficio de gobernar y regir, pero es muy diferente de los otros gobiernos. Porque lo uno, su gobierno no consiste en dar leyes ni en poner mandamientos, sino en apacentar y alimentar a los que gobierna. Y lo segundo, no guarda una regla generalmente con todos y en todos los tiempos, sino en cada tiempo y en cada ocasión ordena su gobierno conforme al caso particular del que rige. Lo tercero, no es gobierno el suyo que se reparte y ejercita por muchos ministros, sino él solo administra todo lo que a su grey le conviene; que él la apasta y la abreva y la baña y la trasquila y la cura y la castiga y la reposa, y la recrea y hace música, y la ampara y defiende. Y últimamente, es propio de su oficio recoger lo esparcido y traer a un rebaño a muchos, que de suyo cada uno de ellos caminara por sí.

El novelista vió en seguida surgir del comentario al pastor de su época, hombre de gobierno, en oposición al del Renacimiento. El hombre político frente al hombre rústico. Se revitaliza así el tema de la alabanza del campo y el menosprecio de la corte, dándose como siempre a la disertación académica el fuego de la pasión.

Aparece fugazmente el señor de los rebaños, y en primer plano los pastores. Berganza goza de su nueva vida, agradecido al pan y las caricias que ganaba con su trabajo, porque, si por el día dormía, al llegar la noche empezaba la vigilancia contra los lobos. Cuando daban el grito de ¡al lobo!, «corría los valles, escudriñaba los montes, desentrañaba las selvas, saltaba barrancos, cruzaba caminos», dice Berganza; y su desesperación era grande al volver al hato «anhelando, cansado, hecho pedazos, y los pies abiertos de los garranchos», sin haber encontrado al lobo y hallar, en cambio, una oveja muerta o un carnero desollado.

Cada semana se repetía el azuzamiento contra el lobo y cada semana ocurría lo mismo. Pero «en una escurisima noche tuve yo vista para ver los lobos, de quien era imposible que el ganado se guardase». En lugar de ir en busca del lobo, se quedó en el hato y vió cómo eran los mismos pastores los que degollaban el ganado para robar y burlar a su señor. «No había lobos, menguaba el rebaño; quisiera yo descubrirlo, hallábame mudo. Todo lo cual me traía lleno de admiración y de congoja. ¡Válame Dios!, decía entre mí, ¿quién podrá remediar esta maldad? ¿quién será

poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba, y el que os guarda os mata? » Está muy claro para el siglo xvii y aun para nuestra época. No se trata de pastores. Pero sobre todo el tono de congoja es el que nos hace penetrar en la fealdad y tristeza del mundo. Los oficiales y ministros, los encargados de proteger al pueblo, son los que le explotan y maltratan. Cipión añade aún: « el daño está en que es imposible que puedan pasar bien las gentes del mundo si no se fía y se confía ».

Afortunadamente no sabemos si se refiere Cervantes al Privado o a un alguacil, o a las autoridades religiosas, o a todos ellos a la vez. Afortunadamente, porque no hay nada anecdótico, nada extra-artístico: sólo tenemos el dolor de la vida social. Esa ausencia de directa alusión a la realidad histórica es la que da un alto rango literario al episodio, en el cual, como en *El licenciado Vidriera*, aparece el tema de la murmuración. Cervantes era incapaz de murmurar como hombre y como poeta, por uno de esos motivos en que la moral se hace belleza y la belleza moral. La repetición constante del tema de la murmuración no es sólo una glosa literaria: indica cómo Cervantes siente toda la dificultad de trazar un límite entre la murmuración y el dolor por las faltas, imposibilidad que sólo desaparece por la seguridad interior de la propia limpieza de corazón.

Del jifero se pasa al pastor que mata para su provecho. De la bajeza y maldad innatas en el hombre, a la maldad consciente, que nace de los malos instintos. Y del pastor se pasa a la casa de un rico mercader. A la oposición entre el mundo cortesano idealizado (pastoril) y el mundo urbano, sucede la oposición entre los señores de la tierra y el Señor del cielo. Un ascender gradual que lleva a la trascendente y abismal polaridad de la vida. Los señores de la tierra, « para recibir un criado, primero le espulgan el linaje, examinan la habilidad, le marcan la apostura, y aún quieren saber los vestidos que tiene. Pero para entrar a servir a Dios, el más pobre es más rico, el más humilde de mejor linaje, y, con sólo que se disponga con limpieza de corazón a querer servirle, luego le manda poner en el libro de sus gajes, señalándose los tan aventajados, que, de muchos, y de grandes, apenas pueden caber en su deseo. » Cipión ha hablado, al preguntar a Berganza cómo hacía para entrar con amo, descubriéndonos entonces éste la raíz del sen-

timiento religioso: la humildad, el sentimiento de dependencia de la criatura hacia el Creador. No es el hombre amo y señor, sino siervo, siervo de Dios. Sólo el humilde puede reconocer esta dependencia, sólo en el corazón del humilde puede brotar el sentimiento religioso; de los labios del humilde sale el canto de la grandeza de Dios. « La humildad es la base y fundamento de todas virtudes. » El tema de la humildad va derechamente a dar a la gran alabanza de la Compañía de Jesús.

No creo que este elogio contenga ningún elemento autobiográfico. Es la expresión de la admiración y respeto que siente el español de los siglos xvi y xvii por la obra de la Compañía. Al tratar de los señores de la Tierra, de los que viven del poder y para el poder, de aquéllos — « los mercaderes de Sevilla, y aun de las otras ciudades » — que tienen por « costumbre y condición... mostrar su autoridad y riqueza, no en sus personas, sino en las de sus hijos; porque los mercaderes son mayores en su sombra que en sí mismos. Y como ellos por maravilla atienden a otra cosa que a sus tratos y contratos, trátanse modestamente. Y como la ambición y la riqueza muere por manifestarse, revienta por sus hijos, y así los tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún Príncipe; y algunos hay que les procuran títulos y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya »; al tratar de los que dominan la Tierra, habla de quienes los guían, dirigen y educan, de los Padres de la Compañía, « que para repúblicos del mundo no los hay tan prudentes en todo él, y para guidores y adalides del camino del cielo, pocos les llegan ». Los Padres de la Compañía cultivan la inteligencia, disciplinan el corazón, y ponen a ambos — inteligencia, corazón — en el camino de la virtud que lleva directamente a Dios. Las humanidades al servicio de la virtud tridentina: ésta es la función de la cultura en el Barroco. El latín y el griego no son la llave de la sabiduría, sino los servidores del catolicismo. La antigüedad no va a abrir los ojos a la belleza de la forma y del presente, de lo concreto y táctil, como en el Renacimiento; se buscan en el mundo grecolatino los fundamentos donde establecer el nuevo orden social, moral y estético del Barroco.

Si se censura a los que presumen saber el latín o el griego, ignorándolos (tema frecuente en Cervantes: diferenciar la falsa sabiduría de la verdadera; sobre todo, diferenciar el mero saber del espí-

ritu, lo que, como es conocido de todos, era motivo de constante tormento para Santa Teresa), o a los que se jactan de sus conocimientos, también se reprueba al señor que no se comporta según su rango demanda. El tema de la murmuración continúa, y como en el episodio anterior se anunció ya el episodio más importante del *Coloquio*, el de la hechicera de Montilla, ahora aparece otro tema que se desarrollará más tarde: el de la Fortuna.

Berganza tuvo que huir del Matadero para que no le mataran; abandona a los pastores amargado de lo que ha visto; también tiene que contemplar el mal y el engaño en la casa del mercader, y aunque intentan los dos servidores negros — ¿el pecado? — comprar su silencio, esta vez no se escapa sin antes dejar a « la negra mal parada y peor contenta ». Berganza se escapa en los tres episodios; en el primero y el tercero para salvar su vida, pero hay un movimiento en crescendo en su actitud ante el engaño: huye, se indigna, castiga. El episodio siguiente, el del alguacil, termina no sólo castigando, sino haciendo pública justicia. Cuando el asistente le azuza para que persiga al ladrón, Berganza embiste al alguacil: « Quisieran los corchetes castigarme, y aun matarme a palos, y lo hicieran, si el Asistente no les dijera: No le toque nadie, que el perro hizo lo que yo le mandé. — Entendióse la malicia, y yo, sin despedirme de nadie, por un agujero de la muralla salí al campo... » En este episodio se anima la narración con una serie de anécdotas y burlas de las cuales es protagonista el alguacil, y en él se recapitula el tema de *Rinconete*, apareciendo las tretas de que se servían las mancebas para mantener a sus amantes (cuadro que se encontraba en la primera redacción de *Rinconete*, y se suprimió en la redacción definitiva) y el festín en casa de Monipodio que no se describe por haberlo ya hecho en *Rinconete*. Monipodio pierde su aire de monstruo antiguo para tener el de un rufián, y, en cambio, si en *Rinconete* se paliaba la prevaricación de la Justicia, ahora se la muestra íntimamente ligada al crimen, hasta tal punto, que por eso el protagonista no es un ladrón de oficio, sino un alguacil. Con ladrones y pícaros teníamos un ejemplo de la ingenua malicia del hombre; pero el mundo del crimen es siempre un reflejo, quizá sólo un reflejo, del estado de la Justicia en la sociedad. Al mitigarse en *Rinconete* la culpabilidad de la Justicia, se hace pasar al primer plano a Monipodio con su gente, mientras la

figura del alguacil encubridor tiene un puesto completamente secundario. En el *Coloquio* la relación es precisamente la opuesta.

Interludio

El episodio del atambor es un interludio, que sirve para congregar la atención en el episodio culminante. Berganza se convierte en un perro de circo, el Perro Sabio; da volteretas, salta, obediendo siempre a la varilla mágica de su adiestrador. El episodio del atambor está preparando emocionalmente con su movimiento de circo — saltos, habilidades del perro, frases enigmáticas, palabras susurradas, pueblo convertido en masa recubierta por una capa de suspenso e ingenuo interés: ojos, labios, corazón — la escena de hechicería; pero al mismo tiempo continúa el tema social, abandonando el examen de las partes para presentarnos la sociedad como un todo. Con el atambor, en el ejército, se nos hace penetrar en la organización social aristocrática, organización piramidal, que va del individuo superior — « el capitán era mozo, pero muy buen caballero, y gran cristiano » — a la masa que sirve únicamente de base y sostén: « rufianes churrulleros, los cuales hacían algunas insolencias por los lugares do pasábamos, que redundaban en maldecir a quien no lo merecía. Infelicidad es del buen Príncipe ser culpado de sus súbditos, por la culpa de sus súbditos, a causa que los unos son verdugos de los otros, sin culpa del señor ». Del vértice a la base, se desciende gradualmente, pasando por el alférez y el sargento. Vértice y base son palabras que podrían llamarnos a engaño, pues en realidad no es el pueblo, no son los rufianes, la base de la sociedad; el Señor, el Monarca absoluto, es el que da una función al pueblo, como Dios la da a la humanidad. El Señor es vértice y base al mismo tiempo.

« ¡ No más, Berganza, no volvamos a lo pasado! Sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio », dice Cipión, y Berganza responde: « Tenle y escucha ». Ahora el diálogo se va a transformar en un largo recitativo. Cervantes prepara cuidadosamente la llegada al gran episodio; al interludio, que lleva la acción al ritmo deseado, tanto por lo que respecta al movimiento como en la calidad del movimiento; sigue la introducción. Estamos en un hospital, en

Montilla. El pueblo ha acudido a ver el Perro Sabio. El espectáculo promete ser más interesante que nunca, y el atambor quiere sobrepujarse a sí mismo. El auditorio está sorprendido, Berganza hace cosas extraordinarias; se prepara el último número: « Volvióse a mí mi amo, y dijo: Volved, hijo Gavilán, y, con gentil agilidad y destreza, deshaced los saltos que habéis hecho; pero ha de ser a devoción de la famosa hechicera que dicen que hubo en este lugar. — Apenas hubo dicho esto, cuando alzó la voz la hospitalera... » Se promueve un gran escándalo, el espectáculo tiene que terminar, todos los espectadores y el atambor desaparecen; quedan solos en el patio el perro y la hospitalera, Berganza y la hechicera frente a frente: « ¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú por ventura, hijo? — Alcé la cabeza, y miréla muy despacio, lo cual visto por ella, con lágrimas en los ojos se vino a mí y me echó los brazos al cuello, y si la dejara me besara en la boca; pero *tuve asco y no lo consentí* », brevísimas interrupción de Cipión, y, por fin, empieza el recitativo.

El sentido demoníaco de la Tierra

Es de noche; Berganza y la hechicera están juntos en su aposento: « oscuro, estrecho y bajo, y solamente claro con la débil luz de un candil de barro que en él estaba ». Atiza el candil la hechicera, haciendo que las sombras del cuarto sean más largas, densas y transparentes, y, sentada sobre una arquilla, comienza su confidencia. El sentido demoníaco de la Tierra, los sentidos, dominados por la hermosura y los halagos, convierten al hombre en bestia. El hombre, partiendo de la belleza sensual, se eleva hasta la belleza del alma (*La española inglesa*), o se hunde en la materia. Las dos direcciones, los dos caminos a seguir. El hombre tiene que forjar su voluntad para elevarse con ella a la zona espiritual de lo perfecto; el hombre sin voluntad es una bestia que sólo puede hozar la Materia.

La atmósfera mágica de brujerías y hechizos con la noche de aquelarre la utiliza Cervantes para poner — de la única manera que el mundo moderno lo permite — al hombre en contacto con el espíritu religioso. Lo santo está clausurado tan por completo, el hombre lo siente tan alejado en su perfección de lo humano, le aterra tanto la intuición de lo divino, que, para no quedarse ais-

lado en la materia, tiene que intuir lo religioso en su forma más elemental. La vista de Dios le ciega y sólo puede contemplar al demonio. De la misma manera que la única forma válida para el arte moderno será aquella que brote de la profundidad del sentimiento, de igual modo el hombre moderno podrá crear únicamente cuando se sienta aherrojado por el mal; cuando afirme la existencia de la materia, sólo entonces descubrirá en su negación un sentido religioso y creador: hablar de Dios será ya imposible, o se hará en un tono dogmático o rutinario, o bien con una blanducha ingenuidad sentimental.

El mal en la Tierra: éste es el tema de la obra. Ya Campuzano había dicho: « Yo no me quejo... sino lastímome; que el culpado, no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo. Bien veo que quise engañar y fui engañado, porque me hirieron por mis propios filos: pero no puedo tener tan a raya el sentimiento, que no me queje de mí mismo ». Se pueden aceptar todas las explicaciones sobre el dolor del hombre, sobre el pecado. Campuzano no rechaza su castigo, pero esto no impide que su dolor le haga estallar en quejidos. No se habla de arrepentimiento y enmienda, se reconoce la culpa y se acepta el castigo, pero no puede « tener a raya el sentimiento ». Si Cervantes no hubiera pasado de aquí, sería arriesgado tratar de sacar una consecuencia. No tendríamos ya que bajar al infierno para oír los quejidos blasfemos de los condenados; en la Tierra nos encontraríamos con una Humanidad que deja escapar su voz dolorida. Pero Cervantes va más allá. Berganza se pregunta: « ¿quién hizo a esta mala vieja tan discreta y tan mala? ¿de dónde sabe ella cuáles son males de daño, y cuáles de culpa? ¿cómo entiende y habla tanto de Dios, y obra tanto del diablo? ¿cómo peca tan de malicia, no excusándose con ignorancia? » Cervantes, como su época, tenía una contestación hecha para estas preguntas. Habrá que esperar el Romanticismo para que el hombre no se conforme con dar una respuesta que no siente. A pesar de que la misma hechicera ha dicho que el hombre es el autor del pecado, las interrogantes de Berganza están llenas de inquietud. El solo hecho de que se sienta acuciado a hacerse estas preguntas ante el espectáculo de la maldad nos está demostrando que se acepta la respuesta, pero no sin expresar un perturbador malestar, tanto más cuanto que Berganza se las hace después de

haber oído a la hechicera discurrir sobre el mal, y precisamente por esto. La Cañizares habla del pecador de voluntad floja que no quiere alzar su mano hasta la de Dios, que se la está dando para que se levante, por sola su misericordia. Al mismo tiempo, sin embargo, muestra ante la mirada atónita de Berganza la gran figura del Hipócrita. Sumida en el pecado, no tiene fuerza de voluntad para implorar la ayuda de Dios, pero sí la tiene para enmascarar su maldad. Con su caparazón de fingidas virtudes puede protegerse contra la sociedad y aun hacerse pasar por santa.

« Quédese aquí esta plática, que verdaderamente me entristece », dice la Cañizares antes de untarse, y Berganza confiesa el gran temor que sintió al verse solo en el aposento con la bruja untada, que no lo perdió hasta salir a « parte ancha ». Asco, tristeza, temor, repugnancia ante el mal, y, en fin, un deseo de escapar del reducido cerco que nos rodea para ver de nuevo el cielo: ésta es la sensación que produce el episodio de la hechicera. Hay que insistir en que la interrogante de Berganza muestra el asombro ante mal tan profundo. Pero, si se une a la queja de Campuzano, se siente cómo, contra la intención de Cervantes, el mundo se agita hasta llegar al punto peligroso en que el Romanticismo perderá el equilibrio. Berganza expone la vieja a la mirada de la gente: quiénes la toman por santa en trance místico, quiénes por bruja, otros la maltratan; pero el perro sabio tiene que escapar de las manos de todos: de las de la bruja, que, al despertar y verse comprometida, quiere matarle, y de las de la gente pronta a vapulearlo. Huye y va a dar a un campo de gitanos.

Antes de contarnos sus andanzas con los gitanos, Cipión habla para despojar el episodio de la hechicera de todos sus elementos de brujería, dejándole sólo su sentido del mal. Berganza, además de estar de acuerdo, aprovecha lo dicho por su compañero para alejar la forma novelesca del *Coloquio* de cualquier clase de metamorfosis y situarla en la nueva perspectiva: « Vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros ». La temporada con los gitanos ya no se presenta como una experiencia moral. Si se habla de ellos es precisamente para destacar el mundo ideal de *La gitánilla*.

Cervantes rechaza la idealización literaria de la pastoril y mues-

tra los nuevos materiales que utiliza para el fondo ideal de su obra. Gitanos, arrieros, ingleses, no son una realidad literaria, sino una realidad social, que para entrar en el mundo del arte tiene que sufrir un proceso de transformación. Las dos grandes perspectivas de las *Novelas ejemplares*, la heroica y la del sentido demoníaco de la Tierra — *Gitanilla*, *Rinconete* —, confluyen en el *Coloquio* para dejarnos ver el punto de contacto con la realidad. Lo mismo ocurre con el episodio del morisco. Si en el *Coloquio* tenemos el punto de enfoque negativo, en el *Quijote* de 1615 veremos el tema separado de la realidad social histórica y elevado al plano novelesco de los sentimientos humanos.

Berganza de nuevo convive con el poeta dramático y el autor de comedias. No podía Cervantes dejar de tratar el tema del teatro, pero sobre él pasa velozmente. No es que ya lo ha tocado en el *Quijote* de 1605, sino que se va acercando al final, y lo que quiere es acumular una serie de figuras que por su número contrapesen los primeros episodios; y así, como en *Rinconete*, asistimos al rápido desfile del grupo formado por el alquimista, otro poeta, el matemático y el arbitrista, grupo que ha encontrado en el hospital. Breves, también, pero de mayor extensión que los anteriores, son los dos últimos cuadros — el Corregidor, la perrilla de falda — con que el *Coloquio* sosegadamente termina. El perro es apaleado en casa del Corregidor, al querer aconsejar a éste sobre lo que habría que hacer con las mozas vagamundas. Lo importante no es que haya que dar consejos solamente cuando se piden, sino, desde un punto de vista social, la posición que ha de ocupar el que quiere ser oído. Socialmente, la doctrina no vale por sí misma; su eficacia proviene de quién la propugna y desde dónde se afirma. En cambio, el valor moral del individuo y el espiritual — episodio de la perrilla — es distinto de su valor social: « la virtud y el buen entendimiento siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale ».

*Reprise de los temas de las Novelas
ejemplares y del Coloquio*

Si desde un punto de vista artístico el marco da al *Coloquio* su objetivación, separando la realidad artística de la realidad social, desde el punto de vista moral el sentido demoníaco de la Tierra se contempla apoyado en una verdad firme e indestructible, la realidad verdadera: la virtud y el buen entendimiento. Desde esta altura se ve el mal en toda su dilatada extensión y profundidad, pero también se abarcan sus orillas. Lo contemplado no disimula su aspecto y al poderlo ver se le domina: el hombre es engañado porque quiere engañar. El hombre únicamente se engaña a sí mismo cuando en lugar de poner su esperanza en Dios, en lo eterno, en lo espiritual, la deposita en la materia y lo temporal — casamiento engañoso —, que encierra el mal en la Tierra.

En el *Coloquio* los temas « Rinconete » y « Gitanilla » son la reprise de los dos temas importantes de las *Novelas ejemplares*, y el tema del « Corregidor » y el de la « Perrilla » son una reprise del mismo *Coloquio*: lo social desde un punto de vista colectivo y lo social desde un punto de vista individual, dependencia y relatividad del valor social, que se debe relacionar con la variabilidad del concepto del honor, expuesta tan claramente en *La fuerza de la sangre*, y también con la diferencia entre el mundo ideal y social, que sirve de fundamento a *Las dos doncellas*. Los pensadores barrocos trabajan con una gran facilidad en esos análisis, diferenciaciones y distingos, de una pasión, un sentimiento o una acción, con su constante cambio de valor según las circunstancias y la proyección del individuo. Por eso poetas y artistas gozan viviendo las calidades de las cosas, la relación perspectivista, la realidad de las sustancias, y ésta es la razón, a mi parecer, de esos cambios de volumen y de calidad que presentan los temas. En el complicado equilibrio barroco, la menor modificación hace que toda la composición cambie, y los temas y figuras se prestan a innumerables transformaciones. El « viaje a Italia » ofrece un volumen y una modalidad completamente diferente según la novela en que se encuentra. En *La señora Cornelia* toda la narración es viaje a Italia. Los españoles del siglo xvii, muy orgullosos de ser españoles, muy contentos de serlo, sin necesidad ya de viajar,

viviendo el mundo todo en Madrid — Lope, los Felipes —, tienen un verdadero placer en viajar literariamente. En *La señora Cornelia* es donde se presenta más extensamente el « viaje a Italia » y con profunda exterioridad; en cambio *La gitanilla* dedica al « viaje a Italia » sólo una frase. *La gitanilla* es la novela que sirve de introducción a la colección y deja apuntado el tema que se ha de desarrollar más tarde en sus múltiples posibilidades, pero su fugaz aparición está llena de significado: es el paje-poeta el que, cuando Preciosa va a unirse a Andrés, parte para Italia. Después de haber conmovido — siempre con apariciones relampaguentes — la narración, el paje-poeta se desvía del desenlace. Preciosa queda en España, el poeta se va a Italia.

Si se concede valor a estas representaciones y se goza con estas ondulaciones rítmicas y estos cambios de sonoridad, con todos los armónicos y notas complementarias que les acompañan, entonces, al recoger el *Coloquio* los temas de la Colección y de la misma narración, se penetra activamente en la fuga de ese mundo cervantino de lo ideal y lo social, del ideal para la sociedad.

SUMARIO

<i>Introducción</i>	9
Las <i>Novelas ejemplares</i>	9
Fecha de composición de las novelas	10
El orden de las <i>Novelas ejemplares</i> . El amor, el matrimonio y la vida	11
Dos acentos rítmicos	12
Vocación y destino	14
La función de cada una de las novelas dentro de la orgánica unidad polar de la colección. <i>Reprise</i> y tema literario	17
Agrupación de doce maravillas	22
Quadro de las novelas	23
No confusión, pero misterio	24
La polaridad de cada una de las narraciones	25
La pareja de personajes	27
Los personajes	28
Forma de la narración	32
Temporalidad y espacio	34
Imaginación y realidad	37
La <i>felix culpa</i> y la virtud	38
<i>La gitanilla</i>	41
Preciosa y su escenario	41
I. Forma de la novela: a) Núcleo generador de la forma	41
b) Composición de las diferentes partes de <i>La gitanilla</i> . Sentido coreográfico y pictórico. Discursos. Delimitada oposición y claroscuro. Lascivia y ofensa. Purgación y renacimiento	43
¿Qué es una novela?	48
II. Significado de <i>La gitanilla</i>	50
a) Gracia y pureza. Hombres y mujeres. Atributo épico	50
b) <i>La gitanilla</i> es una piedra preciosa. La naturaleza y la ley	51
III. Platonismo tridentino	53
IV. Honestidad más desenvoltura	56
V. Ejemplaridad: belleza formal de la interior videncia moral	58
<i>El amante liberal</i>	59
Paralelismo antitético y su fondo	59
Las aventuras de Ricardo y Leonisa	60
Actitudes, movimiento y color	61

Color y espacio.....	62
De la materia al espíritu.....	68
El heroísmo barroco.....	69
Dos lienzos.....	72
La verdadera liberalidad y el desenlace feliz.....	74
Arte y vida.....	75
XV <i>Rinconete y Cortadillo</i>	77
Novela de marco. Sentido demoníaco de la Tierra.....	77
La picaresca: temor, desconfianza, engaño e ingratitud.....	80
Alegría de <i>Rinconete</i>	82
La casa de Monipodio y sus cuatro partes.....	84
Inferioridad de la materia.....	87
El engaño de la realidad.....	89
Naturalismo positivista, naturalismo barroco y picaresco.....	92
<i>La española inglesa</i>	93
Composición tetramembre y ritmos binario y ternario.....	93
Lo extranjero y lo exótico.....	95
Interna contradicción de la vida; su superación.....	98
Belleza y virtud.....	101
Lo pintoresco.....	103
Revitalización de temas antiguos.....	105
~ <i>El licenciado Vidriera</i>	109
El marco de la novela.....	109
Su núcleo generador. La corriente de la vida. El empleo del aforismo en Cervantes.....	110
El « Viaje a Italia ».....	113
La caída del hombre. El temor a la muerte.....	117
<i>La fuerza de la sangre</i>	121
Ritmos cuaternario y ternario.....	121
La noche del Paraíso y el pecado. El crucifijo.....	122
El hombre en la sociedad. El « viaje a Italia ».....	126
El hombre en su relación con Dios y la sociedad.....	127
La vida dolorosa.....	128
El sacramento del matrimonio.....	129
El matrimonio institución social.....	129
El banquete de los desposados.....	131
Religiosidad del matrimonio.....	132
+ <i>El celoso extremeño</i>	135
El antihéroe.....	135
<i>El viejo celoso</i>	136
« Viaje a Italia ». Paréntesis antitético y ritmo quinario.....	139
La fábrica de los celos.....	142
Clausura-sepultura.....	143
El viejo y la niña.....	145
La justicia poética.....	145

El problema del desenlace. Las dos redacciones de la novela. <i>El curioso impertinente</i>	146
La realidad.....	152
X <i>La ilustre fregona</i>	155
La pareja de protagonistas. División tetramembre.....	155
Polaridad de la acción. Posada-claustro.....	156
El encuentro con la belleza.....	157
El ideal y el mundo idealizado.....	160
<i>La ilustre fregona</i> y <i>El celoso extremeño</i>	162
<i>Las dos doncellas</i>	165
División tetramembre y ritmo ternario.....	165
Soltura y libertad de la composición.....	166
La fantasía sosteniendo la realidad.....	168
La virtud en la realidad.....	169
Calidad de lo femenino.....	171
El signo de la expresión.....	172
El seductor.....	173
El honor.....	174
La figura femenina social y heroica.....	176
Perspectiva de mirador.....	177
La peregrinación.....	177
<i>La señora Cornelia</i>	179
Aventura y cortesía.....	179
Disposición de la novela.....	181
La pareja de personajes. <i>El Viaje a Italia</i>	182
La noble vida del estudiante español.....	183
Burguesa alegría social. Matrimonio y paternidad.....	185
Barroco e Impresionismo.....	188
Volumen de la realidad.....	189
+ <i>El casamiento engañoso y coloquio de los perros</i>	193
Torrentera y cauce.....	193
Objetivación de la experiencia vital. Novela de marco.....	194
La siesta del Alférez.....	194
El Alférez despierta.....	196
Desarrollo de la línea melódica. Forma de pulpo.....	197
Clarooscuro.....	198
Barroco, no Romanticismo.....	199
La realidad y su engaño. El hombre.....	200
La sociedad. El mal innato. El mal consciente. Fray Luis de León y los « pastores ». El sentimiento religioso. El castigo y la justicia.....	202
Interludio.....	209
El sentido demoníaco de la Tierra.....	210
<i>Reprise</i> de los temas de las <i>Novelas ejemplares</i> y del <i>Coloquio</i>	214

ESTA OBRA SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LA IMPRENTA
Y CASA EDITORA « CONI », CALLE PERÚ 684
EL DÍA 4 DE DICIEMBRE DE 1943