Doce novelas ejemplares nunca impressas
(El juego de la 'experimentación' en la narrativa cervantina)

Aldo Ruffinatto
Universidad de Turín

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Resumen
Tras un análisis atento de algunas de las *Novelas ejemplares* (las que se relacionan más estrechamente con la picaresca), análisis centrado en el cruce de géneros perceptible en los niveles inter e intra-textuales, procuramos penetrar en el taller de creación literaria cervantina para observar de cerca las fases de elaboración y los procedimientos que adoptó don Miguel en la creación de los mundos posibles de sus novelas. Intentamos también escudriñar la razón por la que Miguel de Cervantes no se atrevió a publicar su colección de novelas cortas hasta muchos años después de la elaboración de la mayoría de ellas y en la estela del éxito del primer *Quijote*. Entre otras, se plantea la posibilidad de que el alcalaíno buscara precisamente en un elemento extradiegético el pretexto para ofrecer homogeneidad a un conjunto de piezas heterogéneas y en principio extrañas a cualquier proyecto de agregación basado en una propiedad común.

Abstract
After a careful analysis of some of the *Novelas ejemplares* (in particular those that are most closely associated with the picaresque), an analysis which focused on the intersection of genres detectable at the inter- and intra-textual levels, we'll try entering Cervantes' literary workshop to observe the processing steps and the procedures adopted by Don Miguel in creating the possible worlds of his novels. We shall also try understanding the reason that Miguel de Cervantes dared not publish his collection of short stories until many years after the development of most of them and why he finally did so only in the wake of the success of the first *Quijote*. Among others, we fathom the possibility that the author sought precisely in the use of an extradiegetic element the pretext to turn homogeneous a series of heterogeneous parts, initially very far from any project of aggregation based on a common property.

Recibido el 16/08/2013. Publicado el 24/09/2013

1. PRELIMINARES DE MÉTODO

Todo empezó con la maleta del ventero o, mejor dicho, con la maleta que un viajero distraído había olvidado en la venta de Juan Palomeque el Zurdo[1]. En esta maleta, al lado de algunos libros de caballerías, se muestran unos papeles «de tan buena letra escritos» que contienen dos novelas cortas: *El curioso impertinente* (de cuya lectura se encarga el cura en los capítulos 33-35 del *Quijote* de 1605), y, escondida en un «aforro» de la misma maleta, la *Novela de Rinconete y Cortadillo* (que el cura pone a buen recaudo para leerla en un segundo momento)[2].

Este hallazgo demuestra, entre otras cosas, que Cervantes en años anteriores o muy cercanos al Quijote de 1605 había ejercido la actividad de creador de novelas cortas con un doble propósito: primeramente, el de trasladar el género '*novella*' del dominio italiano al español no como simple imitación sino más bien como proyecto (diseño) autóctono; y en segundo lugar, con el propósito de utilizar algunas de estas novelas cortas como material narrativo intercalable en narraciones más amplias (una experimentación que Cervantes, antes del primer *Quijote*, había realizado ya en la *Galatea* con sus cuatro novelas intercaladas: las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Silerio, y Rosaura y Grisaldo)[3].

En cambio, da buena fe del primer propósito (*novelle* autóctonas y autónomas) el testimonio que nos ofrece un racionero de la catedral de Sevilla, Francisco Porras de la Cámara, quien, en torno al año de 1605, se encargaba de reunir en un cartapacio diversas historias y anécdotas anónimas para deleitar los ocios de su amo, el cardenal de Sevilla Niño de Guevara. Entre ellas figuraban dos relatos con

---

[1] «Y, entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio de Tracia;* y el otro, de *Felixmarte de Hircania;* y el otro, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*.» (*Quijote*, I.32 [248b]). En lo referente a las citas del *Quijote* y otras obras cervantinas remito a la edición de Florencio Sevilla: Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, Madrid, Castalia, 1999, indicando entre corchetes la página correspondiente (esta edición se puede consultar on line en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [2001]; por lo que se refiere a las *Novelas*, en el vínculo http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4493&portal=40, [consulta del 19 de septiembre de 2013], donde se encuentran en un cómodo cotejo hipertextual con la clásica edición de Schevill y Bonilla y con las dos primeras de Juan de la Cuesta, 1613 y 1614). Sobre la maleta del ventero en el *Quijote* realizaron bordaduras hermenéuticas muy finas Molho (1993: 57-68) y Martín Morán (1999: 275-293).

[2] «El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que, pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mesmo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad.» (*Quijote*, I.47 [303a]).

[3] Sobre la intercalación de historias en la *Galatea* véase: Baquero Escudero (2006: 99-108).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

el título de *Rinconete y Cortadillo* y *Celoso extremeño*, sin nombre de autor pero claramente cervantinos[4].

Por consiguiente, cuando en el año de 1613 Cervantes entrega a la imprenta una serie de novelas cortas con el título de *Novelas Ejemplares* no nos sorprenderá, ojeando la Tabla[5], descubrir en el tercer puesto la novela de *Rinconete y Cortadillo*, y en el séptimo la del *Celoso Extremeño*. Son justamente las novelas mencionadas (la primera) en el *Quijote* de 1605 y transcritas (ambas) por Francisco Porras de la Cámara, novelas que con otras diez –y los preliminares al uso– constituyen la totalidad de esta recopilación cervantina colocada al amparo de la ejemplaridad (*Novelas Ejemplares*) y bajo el lema de la originalidad:

> ... yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. (*NE*, Pról. [514ª])

Revista de lenguas y literaturas

Pero a don Miguel se le olvida decir que uno de los rasgos principales de esta novedad reside en el hecho de que todos los relatos de esta nueva colección, tanto los viejos como los más recientes, no habían gozado hasta entonces de los honores de la imprenta. Así que el título completo de esta recopilación hubiera debido ser el siguiente: *Doce novelas ejemplares [nuevas] nunca impressas*[6], de la misma manera que dos años después, al reunir en una colección sus obras teatrales que no habían salido nunca a la escena, Cervantes no duda el ponerles el título de: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*[7]. Y así como en esta última colección no tienen cabida las obras que ya se habían hecho públicas en otras ocasiones (conocidas como 'teatro de la primera época'), del mismo modo en el conjunto de las *Novelas*

OCHO
COMEDIAS Y OCHO
ENTREMESES NVEVOS,
Nunca representados.
COMPVESTAS POR MIGVEL
DIRIGIDAS A DON PEDRO TE-
Año 1615.
CON PRIVILEGIO.

[4] Los avatares de este cartapacio pueden leerse en un precioso trabajo bibliográfico de Rodríguez-Moñino (1965).

[5] El índice de la primera edición de las *NE* tiene esta configuración: «TABLA DE / las Novelas. / i La Gitanilla. Fol. 1 / ij El Amante liberal. 38 / iij Rinconete y Cortadillo. 66 / iiij La Española Inglessa. 87 / v El Licenciado Vidriera. 111 / vj La fuerça de la sangre. 126/ vij El zeloso Estremeño. 138 / viij La ilustre fregona. 158 / ix Las dos donzellas. 189/ x La señora Cornelia. 212 / xj El casamiento engañoso. 233 / xij La de los perros Cipion, y Bergança. 240» (http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12371401999012628532624/ima0002.htm; 19-09-2013)

[6] Es decir, con un título afín al que adoptó en 1666 el mercader de libros y escritor madrileño, Isidro de Robles, para sus novelas: *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares nuevas nunca vistas ni impresas*.

[7] *Ocho Comedias, y ocho / entremeses nuevos, / Nunca representados*. / Compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra [...] En Madrid, Por la viuda de Alonso Martín / A costa de Juan de Villarroel [...] Año 1615.

ISSN: 1594-378X

Ejemplares no encuentran cobijo las novelas que se habían utilizado en otras narraciones como episodios intercalados.

Dichas consideraciones nos invitan a buscar parámetros orientativos que puedan utilizarse a la hora de describir, catalogar y entregar al circuito hermenéutico las doce novelas nunca impresas, ayudándonos incluso a fechar con cierta exactitud (o, por lo menos en los términos de un *ante quem* o un *post quem*) aquellos relatos que a falta de datos concretos internos o pruebas documentales parecen eludir cualquier intento de determinación cronológica. No cabe duda de que tales parámetros orientativos deben configurarse preferentemente como parámetros textuales, y, más concretamente, como intratextuales e intertextuales.

Tras precisar que pertenece al dominio intratextual el diálogo entre el texto de un determinado autor y otros textos del mismo autor y al territorio intertextual el diálogo entre el texto de un autor y los textos de otros autores, convendrá matizar ulteriormente los parámetros intra e intertextuales con la introducción de dos rasgos distintivos más para cada uno de ellos hablando de inter- o intratextualidad de género, por un lado, y de intra- o intertextualidad diegética, por el otro lado.

En el caso de la *intratextualidad de género* tomaremos en consideración los efectos debidos al traslado de un género literario de algunas obras a otras obras de género distinto del mismo autor (por ejemplo, en el caso de algunas de las ejemplares, el pasaje de las estructuras dramáticas del teatro cervantino a la estructura narrativa de las novelas y viceversa, o bien la evolución de las estructuras narrativas de las novelas cortas hacia las mismas estructuras de la novela propiamente dicha); mientras por lo que se refiere a la *intratextualidad diegética* observaremos el traspaso de temas narrativos, motivos, personajes y situaciones de una a otra obra del mismo autor (por ejemplo, el tema del cautivo cristiano y sus aventuras sentimentales, con relativo 'cruce de parejas', rebotando del *Trato de Argel* – perteneciente al teatro de la primera época – a la novela del *Amante liberal*, y de esta al capitán cautivo del *Quijote* hasta llegar a los *Baños de Argel* – teatro de la segunda época. Se mueven en este ámbito las observaciones de Rey-Hazas (1999: 119-164) sobre el sistema de interrelaciones múltiples y diversas que configura el marco implícito de las *Ejemplares*).

Paralelamente, por lo que atañe a *intertextualidad de género* tendremos en cuenta el diálogo entre algunos géneros narrativos practicados en la época de Cervantes o en épocas anteriores (como las caballerías, la novela bizantina, la picaresca, etc.) y la estructura narrativa de aquellas *Novelas ejemplares* que de algún modo se relacionan con ellas (por ejemplo, el diálogo entre la picaresca y las novelas de *Rinconete y Cortadillo*, del *Coloquio de los perros*, de *La ilustre fregona*); mientras que la *intertextualidad diegética* tendrá en especial consideración el diálogo entre las *Ejemplares* y las obras de otros autores que plantean temas narrativos, motivos o situaciones afines (por ejemplo, *Lazarillo* en su relación dialógica con *Rinconete y Cortadillo*).

Que yo sepa un trabajo sistemático basado en los mencionados parámetros y centrado en las doce novelas cervantinas no se ha realizado todavía o, mejor dicho, se han llevado únicamente a cabo algunas pesquisas que o se cifran en las co-

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ordenadas intertextuales (sin distinguir entre intertextualidad de género y diegética) o miran preferentemente a la intratextualidad ignorando los efectos de la intertextualidad.

Por otro lado, no puedo ocultar que una posible investigación sistemática de las doce *Ejemplares* en la dirección indicada se llevaría una cantidad de tiempo impresionante y llenaría sin duda ninguna las páginas de un volumen entero.

Dadas las circunstancias, pues, y debido a la gran consideración hacia el público que desde siempre orienta mis intervenciones en ámbitos oficiales, me limitaré aquí a ofrecer un pequeño ensayo de las ventajas heurísticas y hermenéuticas que pueden derivarse de dicho planteamiento, considerando únicamente las ejemplares que de manera más o menos evidente remiten al mundo picaresco. Me refiero a *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera, El casamiento engañoso*, y *El coloquio de los perros.*

2. *LA ILUSTRE FREGONA*

Como es bien sabido, en *La ilustre fregona* actúan con máscaras de personajes humildes y vulgares (mozo de mula y fregona, respectivamente) dos jóvenes pertenecientes a la nobleza burgalesa cuyos contrastados amores llegan a buen fin merced al reconocimiento de la verdadera identidad de ambos. Cabe advertir, sin embargo, que las aventuras de estos dos jóvenes (las que con mayor evidencia establecen un diálogo intratextual con la primera novela de la colección: la *Gitanilla*) no cubren todo el relato, puesto que toda la parte inicial se centra en la 'inclinación picaresca' de Carriazo (primer experimentador del oficio)[8] y Avendaño, los dos amigos que deciden abandonar su rica y noble cobertura paterna para buscarse una vida nueva y libre al estilo de los pícaros. De hecho, se debe precisamente a la vocación itinerante de la categoría la llegada a la posada del sevillano en Toledo donde hace su aparición la ilustre fregona: una muchacha hermosa y desenvuelta que determina el enamoramiento de Avendaño con todo lo que sigue en el nivel de las estructuras narrativas hasta la solución final al amparo de la anagnórisis[9]. Y la llegada a la posada del sevillano, con todo lo que sigue, supone también la imbricación de un género intertextual determinado (el de la picaresca) en otro género, análogo al que puede descubrirse en la *Gitanilla*, es decir, el dramático apuntando a la diégesis lopesca. De hecho, las relaciones dialógicas entre el cuerpo central de la *Ilustre fregona* y la comedia de Lope *El mesón de la corte* han sido evidenciadas en más de una circunstancia y con pruebas inconfutables[10]. Lo

[8] «Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba» (*La ilustre fregona*, [613b]).

[9] Sobre la anagnórisis en las *Ejemplares* cervantinas , véase el excelente estudio de Teijero Fuentes, 1999: 539-570.

[10] Véase, por ejemplo, Oliver Asín, 1928: 224-31; y, más recientemente, Montero Reguera, 1993: 337-359 y Jurado Santos, 2000. Son importantes también, a este respecto, las observaciones de Presotto,

ISSN: 1594-378X

que no se ha notado, sin embargo, es que la confluencia de la comedia de enredo en el mundo picaresco produce efectos desfavorables en la manifestación narrativa de la *Ilustre fregona*. La línea 'picaresca', en efecto, corre paralela a la de la 'comedia de enredo' sin amalgamarse con ella en ningún momento; la impronta del 'non finito' se hace aún más profunda que en otras novelas cervantinas[11] ampliando sobremanera el espacio de la prenotoriedad (es decir, el espacio que el lector tiene que rellenar con sus conocimientos del tema)[12] y dejando el artificio de la anagnórisis sin el necesario soporte diegético; por otro lado, el camino de perversión que caracteriza la picaresca se pierde aquí en un laberinto fragmentario y grotesco carente de un verdadero sentido. De ahí la sensación de desequilibrio que esta novela suscita en sus lectores.

3. *RINCONETE Y CORTADILLO*

Lo mismo ocurre, a bien mirar, en la novela de *Rinconete y Cortadillo*, donde una primera parte explícitamente picaresca[13] (Cortadillo en su mismo nombre denuncia la presencia del *Lazarillo* en el nivel intertextual) desemboca en una segunda parte (la de Monipodio y su mundo del hampa sevillana) que procede sin sombra de duda del género dramático y, en particular, del subgénero entremesil que intertextualmente remite a los entremeses de jaques, rufianes y prostitutas (Ynduráin Muñoz, 1966: 321-333) e, intratextualmente, al entremés cervantino del

---

2003: 697-708. Cabe recordar que, además del *Mesón de la corte*, se ha traído a colación otra comedia de Lope (*La noche toledana*) supuestamente implicada en una relación dialógica con la «novella» cervantina (Oliver Asín, 1928: 224-31), además de la 'comedia famosa' de *La ilustre fregona*, atribuida sin certeza a Lope, que Morley y Bruerton fechan en 1616 (y que por tanto por posterior a la novela no nos interesa aquí) y cuyo titulo no deja lugar a dudas sobre su fuente cervantina (Jurado Santos, 2000: 77 y ss.).

[11] A esta característica de *work in progress*, aunque mejor sería hablar de obra no acabada (en el sentido del 'non finito' miguelangelesco) remite, por ejemplo, Ricaredo en la *Española Inglesa* cuando, en hábito de narrador de sus trabajos, confiesa no poderlos relatar por entero: «Casi un año se tardó en volver la nave de la limosna –informa haciendo referencia a su cautiverio argelino-; y lo que en este año me pasó, a poderlo contar ahora, fuera otra nueva historia» (*Española Inglesa*, [584a]).

[12] No por nada, el cervantismo de todas las épocas se ha comprometido con la adquisición de modelos vivos extraídos de la realidad histórica: desde la ubicación del mesón del Sevillano (en el número 23 de la calle del Carmen según Rodríguez-Marín, 1914-1917: II, 32-33; Astrana Marín 1948-1957: III, 557-594 y VI, 159); hasta los homónimos históricos de los personajes de la novela, por ejemplo, los apellidos 'Carriazo' y 'Avendaño' que aparecían en los libros de matrícula salmantinos por los años de 1581-1584 (Cotarelo y Mori, 1905: 100 y ss.); o la figura histórica del doctor de la Fuente, que en la novela atiende en el parto a la madre de Constanza (Amezúa y Mayo, 1956-1958: II. 295); sin olvidar la colocación de los personajes en escenarios reales o las alusiones al conde de Puñonrostro (aunque Schevill y Bonilla [1923: 277, n. 41] anotaron en su edición una confusión cervantina en esta referencia histórica): «...porque me ha maravillado mucho con lo que has contado de que *el conde* ha ahorcado a Alonso Genís y a Ribera, sin querer otorgarles la apelación», (*Ilustre fregona*, 615b) como apuntaron Rodríguez Marín (1914-1917: I. 145), Amezúa y Mayo (1956: II. 319) y Astrana Marín (1948-1957: VI. 155-157).

[13] Con esto no pretendo afirmar que la novela cervantina de *Rinconete y Cortadillo* sea una novela picaresca, ni mucho menos, sino más bien que algunos elementos (individuos y circunstancias) de clara ascendencia picaresca se trasladan al mundo narrativo cervantino conformándose con los parámetros vigentes en este nuevo mundo.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Rufián viudo[14]. Y como en el caso de la *Ilustre fregona*, la cohabitación de dos géneros distintos en un mismo texto se refleja negativamente en la manifestación narrativa coartando la actuación de los pícaros (que, al entrar en el mundo de Monipodio, pierden su natural protagonismo[15] para convertirse en meros espectadores de los acontecimientos) y transformando la dinamicidad del ambiente entremesil en la estaticidad de una descripción didascálica de elementos tópicos.

La segunda parte del *Rinconete*, en efecto, adquiere la configuración de una serie de cuadros protagonizados por personajes típicos que en la mayoría de los casos no gozan de nombres propios individuales sino más bien de nombres tipificadores[16]: dos mozos, vestidos de estudiantes, un mozo de la esportilla y un ciego, dos viejos, una vieja halduda y dos bravos, alguacil, dos mozas con cosas de comer cuyos nombres se van desvelando paulatinamente: las mozas se llaman Ganciosa y Escalanta; los bravos, Chiquiznaque y Maniferro; la vieja halduda, por ser bebedora, Pipota, etc.[17]. Además, el mismo nombre del personaje principal, Monipodio, remite al papel específico de su cofradía según nos informa el *Diccionario de Autoridades*, s.v.: «Monipodio. Convenio u contrato de algunas personas que unidas tratan algún fin malo».

Se trata, como ha sido señalado más de una vez por los cervantistas, de un amontonamiento lineal de una serie de escenas, casi un cuadro de costumbres[18], donde «no ocurre nada»[19], hasta tal punto que casi se le puede negar a esta parte central del *Rinconete* el estatuto de novela. Eso explica, entre otras cosas, la polémica que han armado los especialistas a la hora de establecer la naturaleza genealógica de la obra (Dunn, 1982: 81-118; Reed, 1987: 71-84; Márquez Villanueva, 1991: 149-181; García López, 1999: 185-192) y, en particular, la relación entre Cervantes y Alemán tal como la plantea el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte (Martín Morán, 2007: 89-107) en el capítulo 22 del *Quijote* de 1605; y como parece vislumbrarse en la primera parte del *Rinconete* donde una sucesión de vi-

[14] No cabe duda de que en este Entremés cervantino algunos personajes y algunas escenas parecen extraídas *recta vía* del *Rinconete*: el rufián Trampagos, por ejemplo, recuerda de cerca a Monipodio, mientras que la escena del entierro de la prostituta Pericona se completa con muchos detalles parecidos a los que se encuentran en el patio del mismo Monipodio. Otras huellas intratextuales se encuentran también en la primera jornada de la Comedia *El rufián dichoso*, como recuerdan Varela (1970: 53-89) y Sevilla (1997: 52-58).

[15] No importa que su actuación sea más o menos semejante al quehacer de los pícaros oficiales (Lazarillo, Guzmán, Buscón) porque lo que aquí queremos subrayar es el papel de protagonistas del relato que al entrar en la cofradía de Monipodio cambia radicalmente.

[16] Como, por otro lado, lo son los nombres de Rinconete y Cortadillo.

[17] Sobre los diferentes cuadros de la acción y los nombres tipificadores véase: Casalduero (1974²: 107-112).

[18] Véase Ludwig Pfandl (1933: 347) que, haciendo referencia a un subgénero picaresco denominado «novela de germanía», habla de un «cuadro de costumbres de colorido satírico...donde la acción no es nada y la descripción lo es todo». Véase también Blanco Aguinaga, 1957: 313-342.

[19] «Ya se sabe cuál es el tema del *Rinconete y Cortadillo*, o mejor dicho, que no lo hay: que no ocurre nada [...] Todo el arte de *Rinconete y Cortadillo* reside en esta sucesión, mantenida a propósito en lo arbitrario, de acontecimientos desprovistos en sí de todo significado» (Molho, 1972: 125-126).

ISSN: 1594-378X

ñetas narrativas que culminan con el suspiro que dan los dos pícaros delante de las galeras[20] constituyen otras tantas alusiones al *Guzmán de Alfarache*.

¿Imitación, parodia, contrafacción?[21] Lo cierto es que las indudables huellas picarescas de Rinconete y Cortadillo se interrumpen al entrar en la cofradía de Monipodio donde el contraste entre pícaros y personajes entremesiles 'de germanía' actúa sobre la arquitectura del relato causando anomalías evidentes tanto en la estructura narrativa de la primera parte (supuestamente picaresca) como en la de la parte central (apegada al género entremesil y de germanía). Tanto es así que Rinconete y Cortadillo para adherirse como 'individuos' al nuevo mundo posible creado por la cofradía de Monipodio precisan de un intérprete-traductor que les abra los canales de la comunicación[22].

4. *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Las consecuencias disarmónicas de un contraste de géneros vuelven a plantearse en otra Ejemplar cervantina donde se encuentran referencias concretas al mundo itálico: me refiero al *Licenciado Vidriera*[23], cuya falta de unidad se ha repro-

[20] «Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiróles la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gente del río, porque era un tiempo de cargazón de la flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas le habían de traer a morar en ellas por vida» (*Rinconete*, [558b-559ª]).

[21] No dejan de ser significativas al respecto estas palabras de Rey Hazas (2005: 184): «Cervantes no pierde la oportunidad que se le presenta de ironizar sobre el *Guzmán de Alfarache*, porque la contradictoria mezcla de religión y crimen que revela la distorsionada moral de los cofrades de Monipodio, cuyas maldades dicen poner al servicio de Dios, le viene a las mil maravillas para zaherir una vez más a Mateo Alemán, dado que éste funde en su *Pícaro* las sentencias teológicas más serias con los episodios más abyectos de la autobiografía de Guzmán, en curiosa promiscuidad de digresiones morales y aventuras indignas [...] *Rinconete y Cortadillo* está más lejos de la novela picaresca de lo que puede parecer a primera vista, y ello, entre otras razones, porque la estética novelesca cervantina era muy diferente de la alemaniana».

[22] «Pero, pues así es, y en cada tierra hay su uso, guardemos nosotros el désta, que, por ser la más principal del mundo, será el más acertado de todo él. Y así, puede vuesa merced guiarnos donde está ese caballero que dice, que ya yo tengo barruntos, según lo que he oído decir, que es muy calificado y generoso, y además hábil en el oficio. –¡Y cómo que es calificado, hábil y suficiente! –respondió el mozo–. Eslo tanto, que en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre no han padecido sino cuatro en el *finibusterrae,* y obra de treinta envesados y de sesenta y dos en gurapas. –En verdad, señor –dijo Rincón– que *así entendemos esos nombres como volar*. –Comencemos a andar, *que yo los iré declarando por el camino* –respondió el mozo–, con otros algunos, que así les conviene saberlos como el pan de la boca. Y así, *les fue diciendo y declarando otros nombres, de los que ellos llaman germanescos o de la germanía*, en el discurso de su plática, que no fue corta, porque el camino era largo». (*Rinconete*, [560b]. Cursiva añadida por mí.)

[23] He aquí un resumen sintético de esta parte: siendo muchacho, Tomás Rodaja (*alias* licenciado Vidriera) se topa con dos estudiantes que lo acogen a su servicio en la ciudad de Salamanca. Al servicio de sus señores, Tomás aprovecha las enseñanzas de la Universidad. Cuando sus amos deciden después de algunos años marcharse a Andalucía, Tomás prefiere volver a sus estudios salmantinos. Por el camino topa con un capitán de la infantería real y con él comienza una sucesión de viajes que le llevarán a conocer numerosos países y, principalmente, Italia. Tras volver a España conoce a una dama que se enamora de él, pero Tomás Rodaja no corresponde a sus sentimientos amorosos. Entonces la mujer acude a una morisca para que elabore un alimento (un membrillo) que le haga cambiar de idea. El alimento no sólo no consigue el efecto deseado sino que pone a

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

chado desde antiguo[24] aunque modernamente se prefiere hablar de una 'extraña' novela[25]. En ésta, una línea marcadamente picaresca en la parte inicial[26] (con posible intertexto diegético alemaniano e incluso quevediano[27]) preludia una parte más extensa donde toma la delantera una dimensión aforístico-sentenciosa acompañándose con una visión satírica de la sociedad[28].

En la apariencia, pues, el licenciado se mueve en la misma línea que *Rinconete y Cortadillo* dado que a la dinamicidad de una primera parte se opone la estaticidad de una segunda, más extensa y dominante. Pero si de las estructuras profundas nos trasladamos a las estructuras de superficie nos percatamos de que existen notables diferencias entre una novela y otra. En primer lugar, en el paso de la primera a la segunda parte el licenciado no pierde su protagonismo mientras que los dos pícaros del *Rinconete* se convertían en meros espectadores de acciones ajenas situándose así en el lugar del receptor del mensaje. Vidriera, en cambio, ocupa a pleno título el lugar del emisor del mensaje y se hace responsable en primera persona tanto de los aforismos y sentencias como de la visión crítico-satírica de algunos aspectos de la sociedad.

Es más, los dos pícaros del *Rinconete*, si bien pierden su protagonismo en la segunda parte de la novela, no pierden sin embargo su identidad de pícaros, mientras que el licenciado Vidriera transforma su papel de pícaro en el de un loco, introduciendo en la novela el tema de la locura en la versión típicamente cervantina del cuerdo-loco y apelando, en el nivel del diálogo intratextual, nada menos que al *Quijote*[29]. Con el caballero de la Mancha, además, comparte el triste

---

Rodaja en peligro de muerte. Los médicos consiguen salvarle la vida pero el licenciado cae en una singular locura, la de creerse un objeto de vidrio.

[24] Marcelino Menéndez Pelayo (1962[2]: 113), por ejemplo, tras apuntar que *El licenciado Vidriera* puede reducirse a una serie de apotegmas, afirma que Cervantes se había limitado a idear un tenue hilo argumental como pretexto para insertar en él toda suerte de apotegmas, sentencias, chistes y dichos ingeniosos; y el mismo Casalduero (1974[2]: 137), que postula una división de la novela en cuatro partes, considera las tres partes que anteceden y siguen al núcleo sapiencial del *Licenciado* como un marco al servicio del cuadro social allí dibujado.

[25] Muy acertadamente, Rey Hazas y Sevilla (2010: 7.012) hacen notar que más allá del evidente paralelismo entre los dos locos cervantinos (don Quijote y Vidriera), «la novela larga (el *Quijote*, por supuesto) sólo desarrolla la locura, mientras que la novela corta nos ofrece la secuencia completa de cordura-locura-cordura».

[26] Como subraya acertadamente Rodríguez-Luis (1980: I, 193-194): «Es claro que Cervantes debía tener muy en cuenta en este principio de su novela la historia del *Lazarillo de Tormes*, con la intención de establecer un contraste entre el primer pícaro y su Tomás Rodaja».

[27] El polimorfismo del héroe: muchacho pobre, servidor, estudiante, soldado no alistado, viajero por Italia, licenciado, hechizado, cuerdo-loco, aspirante a cortesano, prudente y valentísimo soldado se amolda bastante bien al perfil diegético de pícaros famosos como el de Guzmán de Mateo Alemán y el del Buscón de Quevedo

[28] En realidad, como nos advierte oportunamente Segre (1990: 121-132) la estructura del *Vidriera* plantea una tripartición: una primera parte que desarrolla el tema sintetizado en la nota anterior; una segunda parte que recoge las sentencias y los comentarios del protagonista; y una tercera parte en la que el licenciado abandona la Corte para trasladarse a Flandes donde encuentra la muerte como soldado. Sin embargo, el propio Segre (1990: 131, n. 1) nos hace notar que la estructura tripartita del relato se muestra únicamente en el nivel de la *fábula*, mientras en lo referente a la *intriga* la tercera parte se queda en un estadio narrativamente embrional.

[29] «*El licenciado Vidriera* –afirman Rey Hazas y Sevilla- complementa su figura con la de don

ISSN: 1594-378X

destino debido a la recuperación del seso, es decir, la muerte diegética que en el *Quijote* se manifiesta como muerte física mientras que en el licenciado Vidriera toma la configuración de una convivencia imposible con su entorno social que le condena al destierro: «y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, dejando fama en su muerte de prudente y valentísmo soldado» (*El licenciado Vidriera*, [593b]).

La intratextualidad diegética, pues, demuestra que en la novela del *Licenciado Vidriera* la dimensión picaresca de la fase inicial (en la que actúa un intertexto diegético que a bien mirar pretende establecer un diálogo con *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* y posiblemente con el *Buscón*[30]), desempeña un papel marginal y de mero soporte a la dimensión aforístico-satírica del centro de la novela donde un cuerdo-loco, semejante al héroe de la Mancha, nos sitúa en un mundo de derivación quijotesca (o sea indica el año de 1605 como término *post quem*) experimentando incluso los efectos de un posible narrativo (el héroe recupera el seso) que encontrará su realización diegética tan sólo en el *Quijote* de 1615. En efecto, *El licenciado Vidriera* supone una elaboración tardía o, de todas formas, posterior a la corte vallisoletana a la que se hace alusión no sin incongruencias en el curso de la novela[31]; lo que justifica la presencia de las huellas posibles del *Buscón* en el intertexto diegético de la primera parte del licenciado (puesto que se supone razonablemente que el *Buscón* tuvo una primera circulación manuscrita después de 1604 y antes de 1610, como establece Jauralde [1998: 131-134]); y, sobre todo, acredita la impronta quevediana perceptible en los fragmentos de sátira social que salpican la parte más extensa de la novela. Es bien sabido que los primeros *Sueños* quevedianos se difundieron, siempre de forma manuscrita, a partir de 1604 (*Sueño del Juicio*)[32], 1607 (*El alguacil endemoniado*)[33], y 1608 (*El sueño del infierno*)[34]; y es

---

Quijote, en virtud de su común locura, y a consecuencia de que la de uno es contemplativa y la del otro activa. Los paralelos son evidentes, pues don Quijote se vuelve loco por leer libros, por una actividad en cierto modo intelectual, y su locura le lleva al ejercicio de las armas, mientras que Vidriera es un lector, un intelectual que rechaza el mundo de las armas, a quien vuelven loco con un filtro de amor y que sólo cuando recupera su cordura se ve obligado a ejercitarlas. Uno empieza donde el otro acaba, la locura del caballero coincide más con la actividad del cuerdo Rueda, mientras que la cordura de don Alonso Quijano se halla más próxima a la locura intelectual de Vidriera» (Rey Hazas-Sevilla, 2010: 7012a).

[30] Véase n. 28.

[31] En efecto, algunos datos que hacen referencia a la Corte no remiten a Valladolid (sede de la corte entre 1601 y 1606) sino más bien a Madrid donde regresó definitivamente la Corte y sus cortesanos después de 1606. Hablando de un «muchacho agudo que escribía en un oficio de Provincia» [591a], Vidriera utiliza el nombre ('provincia') con el que se llamaba en Madrid a la cárcel de la Corte, situada en la Plaza de Santa Cruz. Y más adelante, cuando Vidriera tras recobrar el seso vuelve a la corte con acompañamiento de muchachos y hombres, la referencia al 'Patio de los Consejos' («Pasó el conocimiento de los muchachos a los hombres; y, antes que el licenciado llegase al *patio de los Consejos*, llevaba tras de sí más de docientas personas de todas suertes» [593b]) nos sitúa en el patio del antiguo Palacio Real de Madrid

[32] «El *Sueño del Juicio* (que se denominará en las ediciones impresas posteriores a 1631 *Sueño de las calaveras*) corrió manuscrito desde antes de 1605. Probablemente se había redactado en Valladolid hacia finales de 1604» (Jauralde, 1998: 134).

[33] «En 1607 o 1608 puso Quevedo en circulación el *Alguacil endemoniado*, dedicado en algunos manuscritos al Marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota, noble de vida tan divertida como escandalosa, con el que Quevedo debió de entablar amistad ya en Valladolid. Y en otros, todavía, al

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

también sabido que «Cervantes y Quevedo, pese a sus múltiples diferencias de toda índole, se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente» (Rey Hazas, 2008: 227). Resulta extraño, pues, el hecho de que, al hablar de las relaciones intertextuales establecidas por la parte sentenciosa del *Licenciado* se haga referencia a un sinmúmero de modelos, folclóricos (apelando a la sabiduría popular), clásicos (Ovidio, Valerio Máximo, la Biblia, Platón, Séneca, etc.) y modernos con respecto a la época y la tierra de Cervantes (Pero Mexía, Zapata, Melchor de Santa Cruz, Villalón, Juan Rufo, etc.), dejando, sin embargo, al margen las sentencias extraíbles de los *Sueños* quevedescos.

En efecto, las palabras de Rey Hazas mencionadas arriba («Cervantes y Quevedo ... se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente») invitan a tomar en consideración la doble posible orientación del diálogo entre los dos autores, es decir, una línea que atribuye a Cervantes el papel de emisor y a Quevedo el de receptor, al lado de otra línea en la que el papel de emisor le corresponde a Quevedo y el de receptor a Cervantes. Esta última suele ser bastante desatendida a la hora de valorar las manifestaciones de este diálogo intertextual en algunas de las *Ejemplares*, tal vez porque se estima poco probable que el alcalaíno al redactar una novela ejemplar como, por ejemplo, *El licenciado Vidriera* (alrededor de 1605 o 1606) le hiciera caso a un 'chaval' como Quevedo que en aquel entonces tenía veinticinco o veintiséis años y cuyos primeros ejercicios literarios (el *Buscón* y los *Sueños*, además de los poemas publicados en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa recopiladas en 1603 [Rey Hazas, 2008: 210]) acababan de difundirse entre los integrantes de un limitado círculo de cortesanos.

Y, sin embargo, por lo menos dos factores juegan en favor de un diálogo posible entre Quevedo (emisor) y Cervantes (receptor): el primero, externo al texto, estriba en que el alcalaíno, al igual que Quevedo, era un incansable lector «aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles» (*Quijote*, I.9 [170b]), y los de Quevedo en 1604, cuando los dos debieron de conocerse en Valladolid (Rey Hazas, 2008: 210), no pudieron pasar desapercibidos ante los ojos de Cervantes pues no pertenecían exactamente a la categoría de los papeles rotos de las calles (Pérez Cuenca, 2006: 187-2011). El segundo factor, más propiamente textual, radica en la posibilidad de que los *Sueños* quevedianos (y, entre ellos, el *Sueño del Juicio*) de alguna manera entraran en el taller narrativo de Cervantes desempeñando el papel de modelo estructural.

5. *EL CASAMIENTO ENGAÑOSO, EL COLOQUIO DE LOS PERROS*

Un modelo que sigue funcionando en el caso de las dos últimas novelas ejemplares que, como es bien sabido, se consideran emparentadas con la picaresca,

---

Conde de Lemos, lo que parece indicar que estamos antes de su nombramiento como Virrey de Nápoles (1608)» Jauralde, 1998: 189-90.

[34] Pese a algunas sugerencias que pretenden colocar este 'opúsculo festivo' en fecha más temprana (Jauralde, 1998: 131), sigue siendo irrefutable la dedicatoria al Licenciado Incógnito en la que, además de apuntar la fecha de 1608, Quevedo le otorga al Infierno el tercer lugar, después del *Sueño del Juicio* y *El alguacil*: «Envío a V.M. este discurso, tercero al *Sueño [del Juicio]* y *Alguacil* ... Del fresno a 3 de mayo, 1608» (Crosby, ed., 1993: 191).

ISSN: 1594-378X

a la par del *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El licenciado Vidriera*: me refiero a *El casamiento engañoso*[35] y el *Coloquio de los perros*. Se trata, como es sabido y como el mismo Cervantes nos indica en la Tabla de la *princeps* de 1613[36], de dos novelas distintas pues diferentes e independientes son los materiales que constituyen la narración. En el primer caso, el del *Casamiento*, se habla de un soldado (el alférez Campuzano) que en primera persona refiere (a su amigo Peralta) la triste experiencia que tuvo con una mujer (doña Estefanía de Caicedo), engañado por las apariencias de bienestar de la dama y por el trato discreto y afectuoso que la misma exhibía. Con clara referencia a los parámetros del burlador burlado, el soldado pretende, a su vez, engañar a la dama para apoderarse de sus bienes aparentes casándose con ella y yéndose a vivir al supuesto hogar de doña Estefanía. Cuando, después de poco tiempo, llega al hogar de los novios la verdadera dueña de la casa (doña Clementa Bueso), Estefanía consigue armar un nuevo engaño dándole a creer que deben marcharse de allí para hacerle un favor a doña Clementa. En la nueva posada donde los dos encuentran cobijo, al cabo de unos días Campuzano se entera del embuste organizado por su esposa que mientras tanto se ha llevado todos sus bienes huyendo con su amante y dejándole al alférez una dolorosa carga de sífilis. Para curarse de la enfermedad entra en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde una noche le ocurre algo realmente extraordinario: el haber oído hablar a los dos perros guardianes del hospital (Cipión y Berganza). Ante las protestaciones de incredulidad de Peralta, Campuzano le entrega un cartapacio en el que ha puesto por escrito el coloquio de los perros. Peralta se pone a leer mientras que el alférez se queda dormido[37].

De esta forma, pues, nace el *Coloquio de los perros*, la última novela de las doce denominadas ejemplares. En ella se trata de la conversación que mantienen

[35] Los elementos picarescos que salpican esta novela (desde la baja entidad social de lo narrado hasta el engaño a los ojos) sobresalen con toda evidencia. En palabras de Juan Bautista Avalle Arce: «Las características que distinguen la autobiografía oral del alférez Campuzano, en toda su deleznable ignominia, son propias de la literatura picaresca, y para la época de Cervantes, exclusivas de la literatura picaresca» (Avalle-Arce, ed.,1982: III.22). Otras hipótesis como las que que apuntan a descubrir en el *Casamiento* una mera parodia del género picaresco (Sieber, ed., 1981: II.35), o la hipótesis de los 'modelos vivos' involucrados en una anécdota real de las muchas que sucedieron en la Corte vallisoletana (Amezúa, 1956-58: II.382), o la de la novelización de una facecia o de una fabliella (Soons, 1961-62: 203-212) no invalidan la identificación de un diseño picaresco con sus matices alemanianos y quevedianos en la autobiografía de Campuzano.

[36] Contraseñándolas respectivamente, como hemos señalado, con los numeros once (xj) y doce (xij).

[37] «Recostose el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título» (*Casamiento*, [664ª]). No es difícil descubrir aquí una situación estructuralmente análoga a la del *Qujote* de 1605 (I.32), cuando el cura se apresta a leer la novela del *Curioso impertinente* en un cartapacio olvidado en la venta de Palomeque, mientras don Quijote se queda dormido en un «caramanchón» de la misma venta: «Hizo el cura que les aderezasen de comer de lo que en la venta hubiese, y el huésped, con esperanza de mejor paga, con diligencia les aderezó una razonable comida; *y a todo esto dormía don Quijote*, y fueron de parecer de no despertalle, porque más provecho le haría por entonces el dormir que el comer. [248a] Sacólos [los papeles] el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo: –Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda» *Quijote,* I.32 (249b).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cipión y Berganza tumbados en unas esteras del hospital acerca de sus propias experiencias. Quien relata sus aventuras al servicio de muchos amos es Berganza, mientras que Cipión actúa de narratario interrumpiendo varias veces la narración con una serie de comentarios críticos sobre lo narrado. Al planteamiento picaresco del relato de Berganza (que en primera persona narra los casos de su vida desde el comienzo)[38] se sobrepone, pues, la técnica del diálogo renacentista en el que uno o más personajes intervienen con consideraciones críticas o didascálicas relacionadas con el desarrollo de los distintos argumentos[39]. Que en el caso del *Coloquio* se desprenden de los encuentros que Berganza hace en la búsqueda de un amo a quien servir: un matarife, un pastor de ganado, un mercader de Sevilla, un alguacil, el mismo Monipodio del *Rinconete*, un tamborilero, la bruja Cañizares, los gitanos, un morisco, un poeta de comedias, una compañía de teatro, Mahúdes. Berganza remata el coloquio con cuatro figuras más (todas hospitalizadas en el mismo hospital de la Resurrección): un poeta al estilo del pedante humanista en el *Quijote* de 1615, un alquimista, un matemático y finalmente un arbitrista[40].

Como se sabe, la mayor parte de los estudiosos consideran el *Casamiento* y el *Coloquio* como una sola novela dividida en dos partes, mientras que estudios más recientes optan por reconocer dos novelas distintas aunque perfectamente unidas por su marco y por sus paralelos estructurales[41]. Dichas consideraciones, que derivan todas de un examen atento de la dimensión narrativa de los dos relatos, invitan a examinar con la misma atención sus componentes inter e intratextuales para descubrir la génesis de esta óptica metanovelesca y profundizar en el asunto de la verosimilitud como cuestión literaria de lectura y de apreciación.

---

[38] «El *Coloquio de los perros* sólo está pergeñado sobre el modelo de la novela picaresca por lo que se refiere a la autobiografía de Berganza» (Rey Hazas-Sevilla, 2006: 1987a).

[39] «Cuando tomamos en consideración las frecuentes y cruciales intervenciones dialogísticas de Cipión, debemos pensar en patrones dialogados, los cuales a causa de la metamorfosis humano/animal, se hallan en los diálogos lucianescos quinientistas, del tipo de el *Crótalon* y el *Diálogo de las transformaciones*» (*ibidem*).

[40] Estas últimas 'figuras' parecen extraídas del *Buscón* de Quevedo como acertadamente apunta Rey Hazas (2008: 217) al mencionar la posibilidad de que la novela picaresca de Quevedo tuviera cierta difusión en forma manuscrita antes de 1608-1609: «...y le había llegado a Cervantes, como demuestra el *Coloquio de los perros* con esas cuatro figuras finales: un alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista, que tanto recuerdan a los personajes caricaturescos y risibles que Pablos encuentra de regreso a Segovia: un arbitrista, un diestro "con el que se puede emparentar el matemático cervantino, que dice lleva veintidós años tras el punto fijo"; un poeta con la conversación previa del *Coloquio* entre un poeta y un comediante, etc.». Para llegar a la siguiente conclusión: «Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio*, que parece obra de madurez, y probablemente lo sea en su última redacción».

[41] A este respecto comparto totalmente las palabras de Rey Hazas (1999: 147-148) cuando escribe: «Desde la óptica de los materiales que constituyen la narración, son dos novelas, dos historias diferentes e independientes. En cambio no son dos, sino una, desde su perspectiva narrativa, ya que es común y establece nexos claros de reduplicación entre emisor y receptor». A continuación Rey-Hazas identifica este marco que lo unifica todo con el módulo narrador-interlocutor y añade que Cervantes, al enmarcar explícitamente estas dos novelas, indica que «la bilogía final del volumen está enmarcada desde una óptica metanovelesca», para ofrecer al lector algunas claves de lectura y especialmente para avisarle de que «la verosimilitud es una cuestión literaria, no de vida o de verdad, sino de lectura, de apreciación, y pueda distanciarse y proyectar por ende su distanciamiento sobre las demás novelas.»

ISSN: 1594-378X

Hablando de textualidad, conviene subrayar enseguida que en el nivel de la intertextualidad de género la relación aparente con la picaresca (debida a una gran cantidad de indicios que ya vimos[42]) se acompaña con otra relación posible: la que se establece con el diálogo renacentista en la España de la segunda mitad del XVI. Ambas dimensiones conviven y se amalgaman en los dos relatos, pero, si, por un lado, los indicios picarescos o parapicarescos del *Coloquio* traen a colación las obras de transformaciones y transmigraciones (concretamente, el género lucianesco y apuleyesco [Rey Hazas, 1983: 121-123]); por otro lado, el claro decrecimiento de los indicios picarescos en el *Casamiento* a favor de otros, más propiamente didascálico-novelescos, confieren a la pareja *Casamiento*-*Coloquio* una imagen más cercana al género dialógico renacentista[43], en el que los propósitos satíricos se realzan en sumo grado, como sucede, por ejemplo, en el diálogo de inspiración erasmista y posterasmista (Rallo Gruss, 2003).

Y es exactamente esto lo que puede comprobarse en el nivel de la intertextualidad diegética porque una 'idea' marcadamente apuleyana (la transformación mágica de un hombre en un animal, un asno, que en esta figura vive tristes experiencias al servicio de varios amos), una idea que en el *Coloquio de los perros* funciona como eje estructural del relato, resulta envuelta en una manifestación dialógica que determina una transformación de la transformación, en el sentido de que los materiales narrativos de la antigua fábula milesia se convierten en otros materiales procedentes de un mundo más cercano en el espacio y en el tiempo al de Miguel de Cervantes: en especial, al mundo de algunos diálogos tardorenacentistas como los *Coloquios satíricos* (1553-1584) y el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada.

No hace falta, aquí, poner de relieve relaciones de sobra conocidas entre el *Coloquio* cervantino y los diálogos de Torquemada: baste con recordar la bruja Cañizares que Cervantes extrae con todos sus detalles de las brujas del *Jardín de flores curiosas*[44]. Aunque, en mi opinión, cabe subrayar un artificio o, si se prefiere, una

---

[42] Cfr. nota 44.

[43] Sobre el diálogo renacentista la bibliografía es inmensa. Cabe, sin embargo, mencionar entre los estudios de esta primera década del siglo XXI: el de Gómez (2001); y el de Malpartida Tirado (2005).

[44] González de Amezúa (1912: 165-166) no tenía la más mínima duda a este respecto: «Cervantes se aprovechó mucho de este librejo [*Jardín de flores curiosas*] y no fue menor su influencia en el *Persiles* que en el pasaje brujil del *Coloquio*, en donde la sombra de Torquemada y de su exótico y fantástico *Jardín* aparece por demás patente e innegable». Y en la misma senda se situaron la mayoría de los críticos al tratar las relaciones posibles entre Torquemada y Cervantes; sin embargo, la crítica más reciente prefiere abandonar la pista del *Jardín* por lo que se refiere al «pasaje brujil» del *Coloquio*, considerándola una «vía muerta» (cfr. Díez Fernández, 2004: 37-58). La exclusión del *Jardín* del diálogo intertextual relativo al mencionado pasaje del *Coloquio* se debe al juicio sobremanera negativo que el cura le reserva a la obra de Torquemada en el conocido escrutinio de los libros de don Quijote: «–¿Quién es ese tonel? –dijo el cura. –Éste es –respondió el barbero– *Don Olivante de Laura*. –El autor de ese libro –dijo el cura– fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores;* y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral por disparatado y arrogante» (*Quijote,* I.6 [163ª]). De ahí las primeras consideraciones contrarias a las sugerencias de González de Amezúa (Reyes, 1948: 45-47) hasta llegar a la negación total expresada por José Ignacio Díez Fernández. Cabe, sin embargo, reflexionar «sobre lo relativo del juicio de un cura y de un barbero, que no del propio Cervantes»

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

estrategia narrativa que Torquemada transmite tanto al *Coloquio de los perros* como al *Casamiento engañoso*, es decir, la inserción de una novela en el contexto dialógico, una novela narrada y protagonizada por uno de los participantes en el coloquio.

En Torquemada se trata de un coloquio pastoril que involucra tres interlocutores, Filonio, Grisaldo, Torcato, de los cuales es a este último a quien le corresponde la tarea de contar sus amores con la pastora Belesia[45]. En el *Casamiento*, en cambio, los interlocutores son dos (Peralta y Campuzano) y a Campuzano le toca el papel de narrador de sus fracasos amorosos con una mujer del partido (no es necesario profundizar mucho para descubrir en la versión cervantina una especie de 'controcanto' respecto al ambiente arcádico de la pastoril de Torquemada). También en el *Coloquio* los interlocutores son dos y a pesar de ser perros (Cipión y Berganza) se dividen ecuamente el papel de narrador y narratario, en el sentido de que en un primer momento le toca a Berganza narrar sus aventuras de perro apicarado a su compañero Cipión (que actúa de narratario), mientras que en una fase sucesiva (que sin embargo no llega a materializarse) deberían intercambiarse los roles.

El detalle que más llama la atención y que corrobora la hipótesis de un verdadero diálogo intertextual[46] reside en el hecho de que los narratarios, en los tres relatos, no se abstienen de expresar juicios de valor (tanto positivos como negativos) sobre la calidad de lo narrado. A partir del licenciado Peralta que en el *Casamiento* le achaca al alférez Campuzano la culpa de contrastar con el principio de verosimilitud, para llegar al perro Cipión que no duda en interrumpir varias veces a Berganza con críticas feroces sobre los aspectos técnicos y la materia de su narración; rematándolo todo nuevamente el licenciado Peralta que al acabar la lectura del *Coloquio de los perros* se anima a expresar un juicio positivo sobre la composición del relato: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo» (*Coloquio*, 684b). Los mismos juicios, aunque en su mayoría positivos, que los narratarios Grisaldo y Filonio expresan con respecto al relato pastoril de Torcato en los *Coloquios satíricos* de Torquemada, acompañándolos incluso con sugerencias sobre el quehacer narrativo: «¿Qué es lo que hemos de hacer –comenta Filonio- sino que nos digas la carta que a Belisia escrebiste, con todo lo demás que sobre tus amores tan penados te hubiere sucedido?» (Malpartida Tirado, ed., 2011: 306).

Sin embargo, al orientar el punto de observación hacia la intratextualidad, nos damos cuenta de que las indudables relaciones dialógicas de la pareja *Casamiento-Coloquio* con las obras de Antonio de Torquemada pierden gran parte de su intensidad para dejar espacio a otro tipo de diálogo. En primer lugar, el incipit del *Casamiento engañoso* lo configura un narrador omnisciente que en tercera persona

---

(Malpartida Tirado, 2004: 250, n. 4).

[45] *Coloquio pastoril, en que se tratan los amores de un pastor llamado Torcato con una pastora llamada Belisia, el cual da cuenta de ellos a otros dos pastores llamados Filonio y Grisaldo [...]*, en Malpartida Tirado, ed. ,2011: 269-345.

[46] No se olvide que el diálogo intertextual puede desarrollarse también en el terreno de la parodia (el mismo que el *Quijote* establece con los libros de caballerías). En nuestro caso la cifra paródica se muestra con toda evidencia en la transformación del coloquio pastoril en coloquio picaresco.

ISSN: 1594-378X

presenta a los personajes de la historia, la ocasión y el ambiente en que ellos actuarán como interlocutores[47]; y este artificio contrasta radicalmente con la técnica del diálogo renacentista (y con la de Torquemada) que introduce directamente en la escena a los interlocutores sin ninguna presentación previa a cargo de un narrador.

El mismo narrador omnisciente, en el *Casamiento*, se sobrepone a los interlocutores para confiar a uno de los dos el papel de narrador de su historia personal[48]; y sigue siendo el narrador primero quien informa sobre el cartapacio que Campuzano entrega al licenciado para que lo lea[49]. Finalmente, cuando el licenciado termina la lectura del *Coloquio de los perros* (cuya estructura rígidamente dialógica es incuestionable), el narrador primero toma de nuevo la palabra para rematar la historia[50]. Es decir, un solo narrador omnisciente enmarca tanto el *Casamiento* como el *Coloquio* y confiere a un narrador segundo (Campuzano) la responsabilidad de relatar ambas historias, en un caso (*Casamiento*) en calidad de narrador-protagonista o autodiegético (Campuzano cuenta su propia historia), en el otro (*Coloquio*) como narrador-testigo o hetero-diegético (Campuzano se convierte en mero espectador – ¿alucinado? – de una historia protagonizada por otros personajes – los perros – y desempeña su función narrativa confiando al papel las cosas vistas o soñadas). Es más, siendo Campuzano el escritor de la historia de los perros le corresponde a él la tarea de organizar dicha historia en la forma que le parece más conveniente: «El coloquio traigo en el seno –dice Campuzano-; púselo en forma de coloquio por ahorrar de "dijo Cipión", "respondió Berganza", que suele alargar la escritura» (663b). En definitiva, el narrador segundo toma a su cargo la responsabilidad de narrar su historia personal y la de los perros que, a su vez, requiere para su desarrollo la presencia de un narrador tercero (el perro Berganza) que se responsabiliza de la narración de sus aventuras.

Tres narradores, pues, actúan en el conjunto Casamiento-Coloquio y cada uno de ellos exige un narratario distinto: el narrador tercero (Berganza) narra su

---

[47] «Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo...» (*Casamiento* [659b]).

[48] «Agradecióselo Campuzano y aceptó el convite y los ofrecimientos. Fueron a San Llorente, oyeron misa, llevóle Peralta a su casa, diole lo prometido y ofrecióselo de nuevo, y pidióle, en acabando de comer, le contase los sucesos que tanto le había encarecido. No se hizo de rogar Campuzano; antes, comenzó a decir desta manera...» (*Casamiento* [660a]).

[49] «Y, en diciendo esto, sacó del pecho un cartapacio y le puso en las manos del licenciado, el cual le tomó riyéndose, y como haciendo burla de todo lo que había oído y de lo que pensaba leer... Recostóse el alférez, abrió el licenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaba puesto este título...» (*Casamiento* [664a]).

[50] «El acabar el *Coloquio* el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo: Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo... Y, con esto, se fueron.» (*Coloquio* [684b]).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

historia a un narratario (Cipión) situado en su mismo nivel comunicativo; el narrador segundo (Campuzano) se dirige, a su vez, a un narratario (el licenciado Peralta) que comparte con él la misma situación narrativa; el narrador primero, finalmente, que situándose en un espacio externo a la narración y no estando implicado en ella, apunta a un narratario igualmente externo y extraño al mundo narrado, es decir, a un lector virtual con quien puede identificarse cualquier lector real. Este narrador primero, pues, ejerce únicamente una función narrativa, la de enmarcar los dos relatos sin comprometer al lector en ningún juicio de valor o moral (no se olvide que las novelas son 'ejemplares'). En cambio, tanto el narrador segundo como el tercero, además de la función narrativa ejercen de manera preferente las funciones fáticas y conativas, es decir, orientan su atención hacia el narratario comportándose como un hablante que se dirige a un interlocutor tratando de influir en él. Eso se nota con evidencia en el *Casamiento*, donde el narrador Campuzano pretende hacer creíbles los hechos narrados a los ojos del narratario Peralta; pero, con igual evidencia, se desprende del *Coloquio* donde el narrador (el perro Berganza) actúa de la misma manera con respecto al narratario (el perro Cipión) dejando, además abierta, la perspectiva de un intercambio de funciones entre los dos actantes[51].

En resumidas cuentas, la estructura narrativa del conjunto *Casamiento–Coloquio* revela la presencia de un narrador (de primer grado) que inventa un narrador (Campuzano) el cual, al confiar la segunda parte de su historia a su narratario (Peralta), inventa otro narrador (Berganza) con su narratario (Cipión) que, en su calidad de narrador potencial[52], remite al narratario del nivel superior (Peralta)[53] que, a su vez, remite a su narrador (Campuzano) para que éste recupere el papel que había delegado en Berganza[54] y en su calidad de escritor potencial («me animaré y disporné a escribirle») confíe al narrador (de primer grado) la responsabilidad de una continuación sobre la base de la potencialidad exhibida. Cosa que el narrador primero no hace porque prefiere rematar su mundo posible con la cancelación de los individuos que garantizaban su existencia («Y con esto se fueron»).

Un esquema nos ayudará a entender mejor este complejo y enrevesado itinerario de los actantes de la comunicación narrativa:

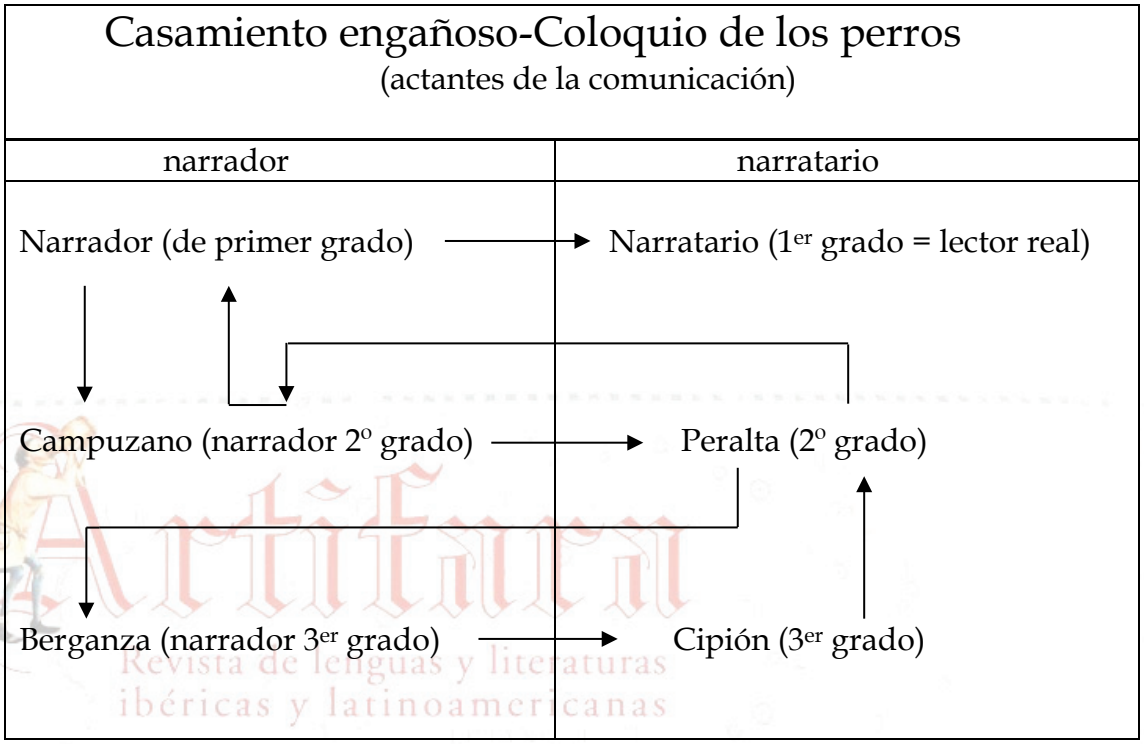
[51] «CIPIÓN.- ... Y, con esto, pongamos fin a esta plática, que la luz que entra por estos resquicios muestra que es muy entrado el día, y esta noche que viene, si no nos ha dejado este grande beneficio de la habla, será la mía, para contarte mi vida. BERGANZA.–Sea ansí, y mira que acudas a este mismo puesto.» (*Coloquio*, [684b]).

[52] Ver nota 27.

[53] «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo» (*Coloquio*, [884b]).

[54] «Con ese parecer –respondió el alférez-, me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no» (*Ibidem*).

ISSN: 1594-378X



Este esquema demuestra que Cervantes, al comprometer sus dos últimas ejemplares en un proyecto unitario, descubre los pasos de la evolución del género 'novela corta' hacia un nuevo género (el de la novela en el sentido moderno de la palabra), en paralelo con lo que ocurre en el *Quijote*, donde una novela corta (los primeros seis capítulos) confluye en un mundo posible mucho más amplio en el que se manifiesta precisamente una pluralidad de puntos de vista debidos al polimorfismo de las figuras del narrador y del narratario.

No es de extrañar, pues, que en el nivel de la intratextualidad diegética el *Casamiento engañoso* plantee un diálogo 'concreto' con el *Quijote* de 1605 y justamente allí donde el alférez entrega al licenciado, sacándolo de su pecho, un cartapacio para que lo lea. El cartapacio contiene el relato de un coloquio entre dos perros escrito y puesto en forma por el mismo alférez Campuzano que aprovechará el tiempo de la lectura efectuada por el licenciado para echar una siesta tumbado en un sillón. Se trata, como es evidente, de la mismísima situación que en el primer *Quijote* da entrada a la novela intercalada del *Curioso impertinente* (*Quijote*, I.33-35 [250-266]): un cartapacio («unos papeles escritos de mano»), sacado de la maleta del viajero distraído, que el ventero entrega al cura para que lo lea. No hace falta volver a subrayar que el detalle del «escritor durmiendo» (que de tal forma declara su extrañamiento del mundo posible creado por el coloquio de los perros) establece un paralelo con el sueño de don Quijote que queda así del todo aislado del mundo habitado por el curioso impertinente («y a todo esto dormía don Quijote»)[55].

[55] Véase nota 47. Cabe también precisar que el episodio de sonambulismo que en el capítulo 35 afecta a don Quijote durante su largo sueño (es decir, su pelea contra los cueros del vino creyendo pelear con algún gigante) no determina sino una momentánea interrupción de la lectura del *Curioso*

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Naturalmente, el diálogo intratextual de las dos últimas ejemplares cervantinas se extiende más allá del *Quijote* de 1605 abarcando, en primer lugar las intensas interrelaciones textuales entre la una (*Casamiento*) y la otra (*Coloquio*), que es lo que favorece la unión de las dos en un conjunto en apariencia indisoluble[56]. Un diálogo que se realiza en el nivel de la comunicación entre emisor y receptor donde se manifiestan fenómenos de reduplicación harto evidentes (Campuzano en el *Casamiento* ejerce la misma función narrativa que Berganza en el *Coloquio*, así como el perro Cipión y el licenciado Peralta desempeñan el mismo papel crítico en tanto receptores).

Un diálogo que, sin embargo, no se muestra en el nivel de los materiales narrativos puesto que los dos relatos aparecen en esta óptica diferentes e independientes reclamando cada uno un espacio intratextual distinto: el *Casamiento* con el *Licenciado Vidriera*, el *Coloquio* con el *Rinconete y Cortadillo* e incluso con el *Persiles* (por la cuestión de las brujas). Entre otras cosas, los distintos matices de la pista intratextual descubren la estrategia que adoptó Cervantes a la hora de componer las dos últimas ejemplares: dos relatos distintos y sin duda independientes en el momento de la creación (como lo demuestra el distinto espacio intratextual dibujado por los materiales narrativos), en virtud de un claro paralelismo perceptible en el nivel de la comunicación entre emisor y receptor (como se desprende de los fenómenos de reduplicación), se dirigen hacia un proyecto unitario mediante la superposición de una red capaz de encerrar en un marco componentes materialmente distintos. Naturalmente, esta estrategia implica tres etapas consecutivas en el proceso de creación: una primera etapa en que las dos novelas tienen una vida independiente una de otra; una segunda etapa en que los mencionados paralelismos permiten un acercamiento entre las dos; y, finalmente, una tercera etapa en que las dos novelas se hallan encerradas en un marco unificador.

6. CONCLUSIONES

A bien mirar, las consideraciones que acabamos de hacer y las otras relacionables con las demás novelas, abren de par en par las puertas del taller de creación literaria cervantina y nos conceden observar de cerca las fases de elaboración y los procedimientos que adoptó don Miguel en la creación de los mundos posibles de las *Ejemplares*.

Ahora bien, lo que mayormente puede valorarse en estos peculiares productos de su quehacer narrativo es el método de la experimentación (de los géneros), entendiendo por 'experimentación' el trabajo que se hace normalmente sobre un fenómeno, reproducido por lo general en un laboratorio, eliminando o introduciendo aquellas variables que puedan influir en él.

---

impertinente, que, después de esto, se reanudará y se llevará a cabo en el mismo capítulo mientras don Quijote sigue durmiendo.

[56] A ese respecto me parecen sumamente acertadas las palabras de Rey Hazas (1999: 147), que hablando de la dependencia-independencia de los dos relatos afirma: «Desde la óptica de los materiales que constituyen la narración, son dos novelas, dos historias diferentes e independientes. En cambio no son dos, sino una desde la perspectiva narrativa, ya que es común y establece nexos claros de reduplicación entre emisor y receptor. En definitiva, el problema de la unidad o no de estas dos novelas no depende de su materia narrativa, sino de su perspectiva».

ISSN: 1594-378X

En el caso de Cervantes, y de sus novelas ejemplares, el fenómeno se identifica sin ninguna duda con el género o los géneros que el escritor trae a colación y que pueden fácilmente percibirse en el nivel intertextual: el género novela picaresca[57], para empezar, que en mayor o menor medida se transparenta en las novelas que acabamos de examinar y, con la transformación de los pícaros en gitanos, en *La gitanilla*[58].

Luego, a la comedia barroca de capa y espada remiten *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*[59]; mientras que *El amante liberal*[60] y *La*

---

[57] Ténganse en cuenta que en la perspectiva cervantina la picaresca abarcaba únicamente estos productos: el *Lazarillo*, en la versión castigada de López de Velasco (1573), los dos *Guzmanes* de Mateo Alemán (1599-1604), el *Guzmán* apócrifo de Juan Martí (1602) y, posiblemente, el *Buscón* de Quevedo (en una versión manuscrita anterior a 1606).

[58] En la *Gitanilla*, además, se transparenta el afán por arraigar la invención en la realidad con la creación de personajes que pertenecen a la nobleza madrileña: caballeros de Órdenes militares como la Orden de Santiago y la Orden de Calatrava cuyos nombres (Juan de Cárcamo, Francisco de Azevedo, etc.) no se alejan demasiado de los nombres que circulaban en aquel entonces entre los representantes de la aristocracia. Otros tantos 'efectos de real', cuya función en la narrativa consiste exactamente en despedir destellos de realidad en la ficción como ocurre a menudo en la picaresca.

[59] *Las dos doncellas* plantea el caso de una muchacha de nombre Teodosia y otra llamada Leocadia (ambas disfrazadas de hombre) que se ponen en camino a la búsqueda del mismo galán (Marco Antonio) que había engañado a las dos. Tras varias aventuras se llega a un final feliz para las dos puesto que Marco Antonio, malherido, declara su amor por Teodosia, mientras que otro galán, hermano de Teodosia, opta por pedir matrimonio a Leocadia favoreciendo de tal forma la recuperación del equilibrio situacional.

Dos géneros distintos interaccionan también en *Las dos doncellas*, la novela bizantina (en la línea de las novela de aventuras) y la comedia barroca (de capa y espada); pero, a diferencia de lo que ocurre en la *Fregona* y en el *Rinconete*, los dos géneros se amalgaman aquí de manera casi natural sin producir reflejos negativos en el desarrollo de la novela.Y es lo que puede verse asimismo en *La fuerza de la sangre* y en *La señora Cornelia*, donde se tratan análogos problemas de unas damas que se ven obligadas a recuperar la honra perdida a manos de un galán en un ambiente caballeresco o cortesano que establece relaciones directas o indirectas con Italia en su itinerario diegético (por esta razón se les atribuye a menudo el título de 'italianas', pese a su escasa relación con las *novelle* de este país). Véase al respecto Krömer, 1973: 210-226.

[60] Como se sabe, *El amante liberal* narra la historia de un caballero enamorado (Ricardo) y de una dama (Leonisa) que al principio no tiene ningún particular interés hacia Ricardo porque sus favores se inclinan hacia otro galán (Cornelio). Sucede que precisamente en el momento en que Ricardo manifiesta platealmente sus celos a Leonisa y Cornelio, estando los tres en Trápani, arriban unos galeotes turcos que se llevan a Ricardo y Leonisa en dos barcos distintos. Ricardo llegará a ser esclavo de Hazán Bajá bajá o virrey entrante en Nicosia y Leonisa de un judío que, durante el proceso de sucesión de virreyes (Hazán Bajá el nuevo y Alí Bajá el antiguo), hace su aparición en Nicosia para vender la esclava (después de la separación, pues, Ricardo y Leonisa se reconocen y vuelven a juntarse). Hazán Bajá, Alí Bajá y el cadí (obispo de Nicosia) se disputan la compra de Leonisa, siendo este último el que consigue engañar a los dos y quedarse con la esclava con la promesa de enviarla a Costantinopla ante la presencia del Gran Turco. Por otro lado, Ricardo también entra en el mundo del cadí con la ayuda de un renegado de nombre Mahamut, creando así el presupuesto para la introducción en la intriga del conocido motivo teatral del 'cruce de parejas': Halima, la mujer del Cadí, se enamora de Ricardo (que ha cambiado su nombre por Mario), y el Cadí está enamorado de Leonisa. Los dos cristianos, para ganarse el favor de sus amos, fingen actuar de intermediarios a sus amores. En realidad el motivo del cruce de parejas funciona aquí de manera disarmónica pues Leonisa sigue no correspondiendo al amor de Ricardo-Mario mientras éste último está mas enamorado que nunca de Leonisa. La intriga se hace más compleja cuando el Cadí, para liberarse de las reclamaciones de los otros dos pretendientes de Leonisa (Hazán Bajá y

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

española inglesa[61] se ciñen a la novela bizantina. A su vez, *El celoso extremeño* parece situarse en el campo de las novelas cortas al estilo italiano[62], mientras la segunda

---

Alí Bajá), se dispone a llevar Leonisa a Costantinopla con el propósito de matar a su mujer Halima en el viaje y hacerle creer al Sultán que ha sido Leonisa la que se ha muerto (quitándose así de encima la obligación de ofrecérsela al mismo Sultán). Sin embargo, durante la navegación, las naves de los bajaes (Alí y Hazán) abordan la del Cadí con el resultado de que los turcos se matan unos a otros permitiendo a Ricardo y a los cautivos cristianos recobrar su libertad, abandonar al cadí en un bajel y llevarse a Halima con el esclavo Mahamut (ambos renegados) a Trápani en una de las naves. Al llegar al puerto, Ricardo con un gesto de suma liberalidad se dispone a devolver la dama a su antiguo amante (Cornelio). Pero la generosidad de Ricardo obtiene el merecido premio con la decisión de Leonisa de ofrecer su amor al amante liberal. Esta es la historia según el curso natural de los eventos, pero el discurso narrativo rompe la linealidad cronólogica con toda una serie de artificios: el comienzo *in medias res* (el relato se abre con un monólogo de Ricardo que ya se encuentra en Nicosia); un primer *flash back* a cargo de Ricardo que refiere a Mahamut la primera parte de la historia (desde su amor no correspondido por Leonisa, novia de Cornelio, hasta la irrupción de los galeotes turcos en el jardín trapanés de Ascanio, padre de Cornelio, la separación de los dos y el traslado de Ricardo a Trípol de Berbería y después a Nicosia como esclavo de Hazán Bajá). A éste sigue un segundo *flash back* a cargo de Leonisa que relata a Ricardo sus trabajos desde el momento en que fueron separados hasta su llegada como esclava de un judío a Nicosia. Todo esto supone, como es obvio, una pluralidad de voces narrativas que se alternan en el discurso creando distintos puntos de vista. No hace falta ser especialistas de géneros literarios para descubrir en este planteamiento del discurso narrativo la impronta evidente de la así denominada novela bizantina a la que todos los estudiosos de las *Ejemplares* hacen referencia en éste como en otros casos.

[61] En *La española inglesa* se narra la historia de una niña (Isabela) capturada y alejada del hogar paterno por un caballero inglés (Clotaldo) durante el saqueo de Cádiz de 1596. En Inglaterra convive con una familia profundamente católica donde recibe una educación conforme a la de este país pero sin olvidar la lengua de su España natal. Siendo ya una hermosísima muchacha, se enamora de ella el hijo de Clotaldo, Ricaredo, quien pide a sus padres la anulación del compromiso de matrimonio que habían concertado con una dama escocesa de nombre Clisterna. Los padres acceden a sus deseos, pero la reina Isabel de Inglaterra decide poner a prueba a Ricaredo obligándole a salir en una expedición contra los turcos para demostrar que verdaderamente merece el amor de la española. El joven da prueba de su valor y vuelve a su patria con muchas joyas y con los auténticos padres de Isabela que se reúnen así con su hija. Cuando todo parece resuelto, la madre de otro joven (el conde Arnesto), que también está enamorado de Isabela, decide envenenar a la joven porque la Reina no le da permiso para casarla con su hijo. La española se debate entre la vida y la muerte pero al final los médicos consiguen que sobreviva aunque terriblemente desfigurada, lo que sugiere a los padres de Ricaredo volver al antiguo proyecto de casamiento del hijo con la dama escocesa. Sin embargo, Ricaredo que sigue enamorado de ella, decide salir de Inglaterra, en un viaje a Italia, para no tener que casarse con la escocesa, prometiendo ante su querida Isabela y sus padres que regresará a España en el plazo máximo de dos años. Mientras tanto, Isabela vuelve a España (Sevilla) con sus padres para recuperarse de los efectos del veneno y recobrar su salud. Al acercarse el término de dos años Isabela recibe la noticia (falsa) de que Ricaredo ha muerto a manos del conde Arnesto y decide ingresar en convento. Pero el mismo día en que Isabela se apresta a profesar como monja llega a Sevilla Ricaredo e impide que esto ocurra. Ricaredo informa sobre lo que le había ocurrido en los dos años de ausencia (sin olvidar su estancia en Argel, cautivo de los turcos) y, finalmente, los dos se casan. La cronología interna de esta novela, que comienza con el saqueo de Cádiz por los ingleses acaecido en 1596, nos indica que la acción se desarrolla entre 1596 y 1605/6, lo que nos permite situar la composición de la obra después de estas fechas (1605 o 1606). Se trata, pues, de una composición tardía y sin duda posterior, muy posterior, a la redacción de *El amante liberal*. Sin embargo, por lo que se refiere a la intertextualidad de género, la mayoría de los críticos no duda en establecer una fuerte analogía entre las dos novelas basada en el hecho de que ambas siguen el cauce de la novela bizantina: es decir, la historia amorosa de una pareja que se ve sometida a una serie de pruebas que llevan consigo viajes, aventuras marítimas y terrestres,

ISSN: 1594-378X

parte del *Licenciado Vidriera* se apoya en el género aforístico-sentencioso que gran éxito tuvo en la literatura medieval española enlazándose con la literatura áurea merced a la publicación en 1575 del *Conde Lucanor* al cuidado de Argote de Molina. Finalmente, al género o subgénero entremesil remite la segunda parte del *Rinconete* y al diálogo renacentista en la manifestación discursiva de Torquemada se adhieren *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Sobre este fenómeno (el de los géneros), reproducido en el laboratorio de las *Ejemplares*, se ejerce el método experimental del escritor efectuado mediante la introducción de 'variables' que puedan influir y causar cambios en la configuración de los productos seleccionados. El origen y los efectos de estos experimentos se hacen visibles en las *Ejemplares* al conjugar la perspectiva intertextual con los ingredientes de la intratextualidad.

Por ejemplo, el planteamiento picaresco de la *Ilustre fregona*, incuestionable en el nivel intertextual, queda sometido a la acción de un cierto numero de 'variables' que determinan un cambio radical en la configuración del producto: la

separaciones y reencuentros, anagnórisis, trabajos, etc., para llegar a un final feliz.

[62] En ella se habla de un viejo y rico señor, denominado Felipe de Carrizales, que vuelve a su patria (Extremadura) después de una larga temporada transcurrida en las Indias Occidentales. En llegando a su tierra toma la decisión de contraer matrimonio con una hermosa muchacha (Leonora) de la que se enamora a simple vista sin tener en la debida consideración la excesiva diferencia de edad. Pero, una vez casado, siente de inmediato la comezón de los celos y para evitarle a su esposa toda posible tentación la encierra en un edificio y corta todos los posibles contactos entre el exterior y el interior de la casa sellando las ventanas, prohibiendo la entrada a todo el mundo y seleccionando con mucho cuidado el personal de servicio. Por otro lado, para suavizar este encierro, le hace un montón de regalos y llena la casa de todo género de confort, intentando así poner un freno al desarrollo natural de la situación. Pero en balde. Un joven sevillano de buena familia (Loaysa), aunque con marcadas inclinaciones picarescas, tras haberse enterado de todo el asunto, decide quebrantar las barreras que separan a la hermosa señora de Carrizales del resto del mundo. Gozando primeramente de la colaboración involuntaria de un negro, guardián de la casa, y apoyándose después en una dueña, aya de la esposa, y en sus criadas, consigue que Leonora le suministre un «ungüento alopiado» al viejo celoso mientras que, a su vez, logra meterse en la cama de Leonora. Estando así las cosas, tenemos la sensación de que estamos asistiendo a una de las más canónicas escenas bocacianas, hasta tal punto que el lector experto se apresta a dibujar un escenario típico de este mundo, en el que el joven se empareja con la mozuela y después, tras algún sagaz invento, sigue gozando de ella a expensas del viejo celoso. Pero no ocurre nada por el estilo. La ejemplaridad, en efecto, impone sus leyes y sus recorridos obrando de manera que la proposición deshonesta de Loaysa encuentre la resistencia de Leonora hasta tal punto que al final «ella quedó vencedora, y entrambos dormidos».

Seguidamente, la adopción de un género distinto al anterior (el dramático) orienta lo que queda del cuento de esta manera: tras despertarse, el viejo descubre a los dos en su íntimo, aunque inocente, abrazo y, según el guión preestablecido (piénsese simplemente en los dramas de honor del siglo de oro), pretende lavar con sangre el agravio sufrido. No lo puede hacer porque, rendido al dolor, se deja caer agonizante en la cama; sin embargo, antes de entregar el alma a Dios, con un gesto de liberalidad extrema, concede el perdón a los supuestos amantes y hace testamento en su favor estableciendo que Leonora, después de su muerte, se case con el galán sevillano. Aunque todo esto no resulta ser suficiente todavía para satisfacer las superiores exigencias del código que requiere, por un lado, el alejamiento y el destierro del joven y, por otro lado, un nuevo encierro de Leonora, esta vez en un convento, y «en uno de los más recogidos de la ciudad». El género dramático, pues, y los dramas de honor del siglo de oro ofrecen al *Celoso* un nuevo equilibrio armonizando las posibles valencias transgresivas de la 'novella' bocaciana con los códigos del teatro áureo español (cfr. Ruffinatto, 2011: 304-306).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

duplicación del personaje pícaro (cosa que ocurre también en el *Rinconete* y en el *Coloquio de los perros*) y la asignación al pícaro de un estado social que no le corresponde. Luego, el tono marcadamente caballeresco de la actuación de uno de los dos pícaros, la cesión del protagonismo a un personaje femenino (la ilustre fregona) de cuya nobleza no es lícito dudar a partir de la estructura oximórica del título, y otras variables de menor intensidad aunque no menos eficaces, desplazan y orientan el producto hacia el género teatral de la comedia de enredo asignándole, en el nivel intratextual, una configuración cercana al teatro de la segunda época cervantina. Me refiero de manera especial al perfil diegético de *La comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, donde, sin embargo, las dos dimensiones (la picaresca y la dramática) se integran en el papel respectivo de los dos personajes principales.

Asimismo, el género 'novela bizantina', al que explícitamente remite *El amante liberal* en el nivel intertextual, sufre una profunda transformación debida a las variables: falta, por ejemplo, la correspondencia amorosa entre los héroes; distinta es la función de las aventuras y del tiempo narrativo; se introduce el tema del 'cruce de parejas', que es típicamente teatral; el comportamiento del héroe y su liberalidad apelan al mundo caballeresco, etc. En suma, el planteamiento bizantino se desnaturaliza, por así decirlo, en favor de los géneros dramáticos y caballerescos, que son exactamente los que se manifiestan y mayor peso tienen en el nivel intratextual.

En la misma senda se coloca el género 'novela italianizante' expresado intertextualmente por *El celoso extremeño*. En la óptica intratextual, en cambio, se nota que la actuación de las variables desplaza esta novela hacia el género dramático y los dramas de honor del siglo de oro ofreciendo al *Celoso* un nuevo equilibrio que nace de la armonización de las posibles valencias transgresivas de la *novella* bocaciana con los códigos del teatro áureo español.

Naturalmente, este tipo de análisis puede extenderse hasta abarcar todos los productos 'ejemplares' realizados en el taller cervantino. Sin embargo, creo que lo dicho basta y sobra para evidenciar las características fundamentales de la experimentación llevada a cabo por el escritor en esta etapa de sus ejercicios narrativos.

Un juego de géneros, por así decirlo, y tan marcado que a los ojos de algunos críticos contemporáneos se ha manifestado incluso como una anticipación del posmoderno[63]. Obviamente, las *ejemplares* cervantinas no tienen nada que ver con los principios reguladores de la así denominada novela posmoderna, pero sí tienen mucho que ver con las estrategias de creación de mundos posibles. En efecto, lo que que nos transmite cada una de las novelas ejemplares cervantinas es el intento de construir mundos nuevos por medio de una mezcolanza de géneros, de la misma manera que el bricoleur contruye objetos nuevos utilizando las piezas viejas de otros objetos.

El resultado puede ser asombroso, como lo es en el caso de la mayoría de las *ejemplares*: personajes como Isabel en la *Española inglesa*, o como Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*, o como el alférez Campuzano en el *Casamiento engañoso*, o como Preciosa de la *Gitanilla*, son realmente inolvidables e incluso, por decirlo al

[63] Cfr. Miller (2008: 33-98). Y véase también la reseña vapuleadora de Maestro (2010: 287-312).

ISSN: 1594-378X

estilo de Cervantes, se atreven a competir con Periandro (Persiles) o con el mismísimo don Quijote. Sin embargo, los mundos que dan alojamiento a estos personajes no son tan complejos y acabados como para permitir a sus individuos un proceso evolutivo coherente y significativo. Más que en una novela propiamente dicha los héroes de las ejemplares viven en otros tantos esbozos de novela (sin olvidar el hibridismo intertextual) con toda la precariedad que esto supone y a pesar de la potencialidad diegética que algunos de ellos expresan (por ejemplo, Vidriera acompañando con su locura la locura del héroe de la Mancha).

Tal vez sea esta la razón por la que Miguel de Cervantes no se atrevió a publicar sus novelas cortas hasta muchos años después de la elaboración de la mayoría de ellas y en la estela del éxito del primer *Quijote*, buscando precisamente en un elemento extradiegético el pretexto para ofrecerle homogeneidad a un conjunto de piezas heterogéneas y en principio extrañas a cualquier proyecto de agregación basado en una propiedad común. En este sentido no dejan de ser sumamente significativas las palabras con las que el mismo Cervantes, en 1613, introduce y acredita su recopilación de novelas revelando que el verdadero marco de estas novelas, o, por lo menos, el marco oficial, es la ejemplaridad: «Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí» (*Novelas Ejemplares*, «Prólogo» [513b-514a]).

En otras palabras, la 'ejemplaridad' deja de ser un principio ético-didascálico para convertirse en un artificio meramente estructural[64].

Bibliografía

ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1957) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Reus.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1982) Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares,* 3 vols., ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2006) «La narración de historias y el modelo pastoril: el caso de *La Galatea*», *Salina*, 20, pp. 99-108.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957) «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *NRFH*, XI, pp. 313-342.

[64] «Aplíquese una vez, por vía de ensayo, el módulo que Cervantes pone en manos de sus lectores mediante sus protestas y aseveraciones iniciales, y se verá lo que hay de cierto en esa 'ejemplaridad' de las *Novelas ejemplares*, y cuán pedante resulta un análisis moralizante» (Pabst, 1972: 217). Lo dicho no pretende de ninguna manera contrastar con las sabias consideraciones de Laspéras (1987: 334-408) y de Darnis (2010; 2013) sobre la cuestión de la ejemplaridad en las *Novelas Ejemplares*. Al revés, su valoración del horizonte de expectativas, de la mímesis cervantina y del intertexto ficcional de las novelas cervantinas demuestra exactamente que la ejemplaridad ética desciende de, y se funde y se confunde con la ejemplaridad diegética.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

CASALDUERO, Joaquín (1974[2]) *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos.

CERVANTES, Miguel de (1923) *Obras completas. Novelas exemplares,* tomo II, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Gráficas reunidas.

COTARELO Y MORI, Emilio (1905) *Efemérides cervantinas, o sea Resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

CROSBY, James O., ed. (1993) Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y Discursos*, edición de J.O. Crosby, Madrid, Castalia.

DARNIS, Pierre (2010) «Nouvelles exemplaires, nouvelles initiatiques: exemplarité et cohérence anthropologiques des *Novelas ejemplares*», en M.ª Carmen Marín Pina, *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, PUZ, pp. 89-133.

----- (2013) «¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I) Una vuelta a los conceptos de mímesis y ética», *Artifara*, 14. Monográfico: Las *Novelas ejemplares* en su IV centenario, pp. 7-32. (http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara).

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2004) «Desde el frío con amor: Antonio de Torquemada y Miguel de Cervantes», en *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 37-58.

DUNN, Peter N. (1982) «Cervantes de/reconstructs the Picaresque», *Cervantes*, II, pp. 81-118.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999) «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes,* XIX, 1999, pp. 185-192.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., (2001) Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. De J. García López, Barcelona, Crítica.

GÓMEZ, Jesús (2001) *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1912), *Miguel de Cervantes,* El casamiento engañoso *y* Coloquio de los perros, Madrid, RAE.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1956-1958) *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, CSIC.

JAURALDE POU, Pablo (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

JURADO SANTOS, Agapita (2000) «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*» en M.G. Profeti, ed., *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, Florencia, Alinea, vol. III, pp. 63-84.

KRÖMER, Wolfram (1973) *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'or*, Montpellier, Publications de la recherche / Université de Montpellier.

ISSN: 1594-378X

MAESTRO, Jesús G. (2010) «Contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, VI, pp. 287-312.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2004) *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento Español. Los diálogos de Torquemada*, Málaga, Universidad de Málaga.

----- (2005) *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael, ed. (2011), Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Edición, introducción y notas de R. Malpartida Tirado, Málaga, Universidad de Málaga.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1991) «La interacción Alemán-Cervantes», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989), Barcelona, Anthropos, pp. 149-181.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1999) «La maleta de Cervantes», *Anales Cervantinos,* XXXV, pp. 275-293.

----- (2007) «La construcción del personaje en el *Quijote* y en el *Guzmán*», *Criticón*, 101, pp. 89-107.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962[2]) *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC [1ª ed., Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915, 4 vols.].

MILLER, Hillis (2008) «El Coloquio de los perros como narrativa posmoderna», Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia el coloquio de los perros*, Tenerife-Madrid, Artemisaediciones, pp. 33-98.

MOLHO, Maurice (1972) *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya [1ª ed., en francés, 1968]

----- (1993) «Manuscritos hallados en una venta», *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 57-68.

MONTERO REGUERA, José (1993) «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de Filología Románica*, 10, pp.337-359.

OLIVER ASÍN, Jaime (1928) «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona* (Notas a propósito de una comedia de Lope)», *BRAE*, XV, pp. 224-31.

PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos [1ª ed., en alemán, 1967].

PÉREZ CUENCA, Isabel (2006) «Cervantes y Quevedo», en VV.AA, *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, pp. 187-211.

PFANDL, Ludwig (1933) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili [1ª ed., en alemán, 1929].

PRESOTTO, Marco (2003) «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, pp. 697-708.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

RALLO GRUSS, Asunción (2003) *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Laberinto.

REED, Helen H. (1987) «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, VII, pp. 71-84.

REY HAZAS, Antonio (1983) «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», José Jesús de Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas Ejemplares". Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid – Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 121-123

----- (1999) «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76, pp. 119-164.

----- (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Ediciones Eneida.

----- (2008) «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola*, 12, pp. 201-229.

REY-HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA (2006), «Casamiento engañoso, El, Coloquio de los perros, El)», Carlos Alvar (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, III, Madrid, Castalia, pp. 1982-2003.

----- (2010) «Licenciado Vidriera, El», Carlos Alvar (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, VII, Madrid, Castalia, pp. 7001-7012.

REYES, Alfonso (1948) *De un autor censurado en el "Quijote" (Antonio de Torquemada)*, México, Cultura.

RILEY, Edward C. (2001) *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Editorial Crítica.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1980) *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 2 vols., Madrid, José Porrúa Turanzas.

RODRÍGUEZ-MARÍN, Francisco, ed. (1914-1917) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos".

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1965) *Historia de una infamia bibliográfica (La de San Antonio de 1823)*, Madrid, Castalia.

RUFFINATTO, Aldo (2011) «El Decameron desde el otoño de la Edad Media castellana hasta Cervantes», *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, 3 vols., Como-Pavía, Ibis, III. pp. 295-310.

SCHEVILL, Rudolph y Adolfo BONILLA, eds. (1923) Miguel de Cervantes, *Obras completas. Novelas ejemplares*, Tomo II, Madrid, Graficas reunidas.

SEGRE, Cesare (1990) «La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes», en C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Turín, Einaudi, pp. 121-132.

SEVILLA ARROYO, Florencio, ed. (1997) Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*,

ISSN: 1594-378X

Madrid, Castalia.

SIEBER, Harry, ed. (1981) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra.

SOONS, Alan (1961-62) «An interpretation of the Form of *El casamiento engañoso*», *Anales Cervantinos* , IX, pp. 203-212.

TEIJERO FUENTES, Miguel A. (1999) «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas»", *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 539-570.

VARELA, José Luis (1970) «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Editora Prensa Española, pp. 53-89.

YNDURÁIN MUÑOZ, Domingo (1966) «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *BRAE*, XLVI, pp. 321-333.

ZIMIC, Stanislav (1995) «Introducción a las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XXXIII, pp. 157-229.

----- (1996), *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X