

**PLAN LECTOR**  
**GUÍAS DE LECTURA**  
**LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA**  
**BACHILLERATO**  
**CURSO 2015-2016**

**MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA**  
***NOVELAS EJEMPLARES***

# ÍNDICE

1. Análisis. Libros de consulta .....	3
2. Contexto histórico, estético, cultural y literario.....	4
3. Biografía y perfil humano.....	10
4. Estudio de la obra .....	14
4.1. Las <i>Novelas ejemplares</i> dentro de la trayectoria literaria cervantina .....	14
4.2. Publicación .....	15
4.3. Composición .....	15
4.4. Datación y orden de la colección .....	16
4.5. Cervantes, el género de la novela, su origen en castellano y originalidad .....	18
4.6. La ejemplaridad, verosimilitud y entretenimiento de las <i>Novelas</i> .....	20
4.7. Clasificación .....	24
5. Estudios individuales .....	26
5.1. «Rinconete y Cortadillo» .....	
5.1.1. Argumento .....	26
5.1.2. Contenido. Relaciones con la picaresca .....	27
5.1.3. Estructura .....	28
5.1.4. Espacio y tiempo .....	28
5.1.5. Personajes .....	31
5.1.6. Técnica y estilo. El léxico de la marginalidad o habla de germanía .....	33
5.1.7. Sentido .....	34
5.2. «El licenciado Vidriera» .....	
5.2.1. Argumento .....	36
5.2.2. Contenido .....	37
5.2.3. Estructura .....	38
5.2.4. Personajes .....	39
5.2.5. Estilo .....	40
5.3. «La ilustre fregona» .....	
5.3.1. Argumento .....	42
5.3.2. Contenido, estructura y género .....	44
5.3.3. Personajes .....	47
5.3.4. Estilo y valoración .....	49
5.4. «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» .....	
5.4.1. ¿Dos novelas o una? .....	50
5.4.2. Argumento .....	52
5.4.3. Aspectos del contenido. Temas e intenciones. Ataques a la picaresca de Mateo Alemán .....	53
5.4.4. Estructura .....	58
5.4.5. El narrador y punto de vista multiperspectivista .....	60
5.4.6. Espacio y tiempo .....	61
5.4.7. Sentido .....	62
5.4.8. Valoración. Vida y literatura o ¿cómo se hace una novela? .....	64
5.5. Guía de lectura .....	
5.5.1. Actividades de lectura .....	66
5.5.2. Actividades de síntesis .....	83
5.6. Webgrafía complementaria .....	86

# 1. MIGUEL DE CERVANTES. NOVELAS EJEMPLARES. ANÁLISIS

## LIBROS DE CONSULTA

De la ingente bibliografía sobre Cervantes, la mayor en lengua española, se entresacan sólo algunos títulos. Quien tenga interés en mayores precisiones, y apreciar toda la que hay disponible hasta la actualidad, puede acudir a los repertorios citados en Francisco Rico (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Francisco López Estrada (coord.): *Siglos de oro: Renacimiento*, en *Crítica*, Barcelona, 1980, pp. 591-709, con el correspondiente suplemento suelto actualizado. Las ediciones independientes también cuentan con bibliografías destacadas.

1. AVALLE-ARCE, J.B. Y RILEY, E.V. (eds.): *Suma cervantina*, Ed. Tamesis Book, Londres, 1973. [Se reúnen aquí excelentes estudios de grandes cervantistas sobre diversos aspectos de la vida y obra de Cervantes. Importa en este caso el trabajo de Peter N. Dunn sobre las *Novelas ejemplares*, en pp. 81-118.]
2. BĚLIČ, Oldřich: «La estructura de “El coloquio de los perros”», en *Análisis estructural de textos hispanos*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1969. [En las páginas 61-69 expone este hispanista checo un inteligente análisis del esquema constructivo del «Coloquio».]
3. BUSTOS TOVAR, J. J. (coord.): *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*, Ed. de la Universidad Complutense, Madrid, 1983. [Reunión de estudios presentados en el coloquio hispano-francés sobre las *Novelas ejemplares*, celebrado en la Universidad complutense.]
4. CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Gredos, Madrid, 1974. [Clásico hito de la crítica cervantina por su riguroso acercamiento a las *Novelas ejemplares* hasta hoy en plena vigencia. El estudio de Casaldüero expone su visión personal de las *Novelas ejemplares*, haciendo hincapié en la construcción del relato y analiza desde el punto de vista ideológico y formal cada una de las novelas de la colección. Su ojo agudo arroja luz sobre la mayoría de las claves intertextuales de las novelitas cervantinas.]
5. CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes*, *Crítica*, Barcelona, 1987. [Uno de los estudios imprescindibles que revolucionó en su día (se publicó por primera vez en 1925) el panorama de la crítica cervantina. Se trata de un repaso a la formación y el pensamiento del autor, insistiendo en el espinoso tema del erasmismo, y a sus claves literarias. El exhaustivo y certero recorrido que realiza sobre las principales referencias a las lecturas y cultura cervantina permite entender sus novelas desde una perspectiva histórico-literaria más nítida.]
6. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Cervantes, creador de la novela corta española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982, 2 vol. [Estudio clásico e

imprescindible Es el estudio más completo sobre las *Novelas ejemplares* que existe hasta hoy. El primer tomo se centra en los antecedentes del género de la novela corta y en la trayectoria literaria de Cervantes En el segundo, se aborda de manera pormenorizada el estudio de cada una de las novelas cervantinas; el autor va desgranando sus antecedentes, su proceso de elaboración y referencias, así como la influencia que ejercieron posteriormente., mientras que en el segundo.]

7. RILEY, Edward C.: Teoría de la novela en Cervantes, versión castellana de Carlos Sahagún, Taurus, Madrid, 1981. [Pese a no se refiere de manera exclusiva la cuestión de las *Novelas ejemplares*, es un trabajo fundamental para estudiar y entender las ideas de Cervantes sobre la novela, dispersas en su obra, con el fin de sistematizar una particular poética cervantina a través de sus ojos y propias reflexiones.]
8. RODRÍGUEZ LUIS, Julio: *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Porrúa, Madrid, 1980-1982, 2. vol. [Este estudio realiza una magnífica clasificación de las novelas de Cervantes, alejada de las más clásicas y establecidas, para analizarlas desde un punto de vista crítico y literario muy claro, fundamentalmente de aquellas novelas más relacionadas con la picaresca.]

#### **EDICIONES:**

Aunque se ha optado por la edición digital de la «Biblioteca virtual Cervantes», el alumnado cuenta con múltiples ediciones accesibles en papel, completas o parciales, de las *Novelas ejemplares* seleccionadas, que pueden consultarse para la ampliación del estudio y de la bibliografía: Alianza, Anaya didáctica, Austral, Bruño, Cátedra, Castalia, Crítica, La Galera, Vicens Vives, etc. La más completa es la de Crítica, aunque su propósito y conjunto de anotaciones sobrepasa los límites de 1º de bachillerato (existe una versión reducida).

#### **CONTEXTO: LA ÉPOCA DE MIGUEL DE CERVANTES** \_\_\_\_\_

**Miguel de Cervantes (1547-1616)** conoció la historia de España a lo largo de **tres reinados**: nació en los últimos años del reinado de **Carlos I** (1516-1556); fue testigo directo de la grandeza imperial con **Felipe II** (1556-1598); y supo ver la decadencia que se avecinaba en tiempos de **Felipe III** (1598-1621). Su vida transcurrió, pues, **a caballo entre dos siglos**, cruciales en la historia y en la cultura españolas, **el XVI en su segunda mitad y el XVII** en sus dos primeras décadas.

## Entorno histórico

Nacido Miguel de Cervantes en tiempos de **Carlos I**, cuando el monarca llevaba treinta y un años en el trono, había sido coronado **emperador de Alemania** con el nombre de Carlos V en el año de 1519, con lo que España anexionaba a sus dominios el imperio alemán, transformándose en una de las monarquías más poderosas de Europa. Con la **conquista de América** en marcha, y viendo legitimada su lucha por la **supremacía política en Europa**, el monarca español emprende un proyecto imperialista beligerante, que tiene como mayor adversario a Francia. Sin embargo, sus **guerras de expansión**, pese a algunos éxitos, se ven mermadas porque surgen otros frentes de lucha (la amenaza turca en el Mediterráneo y las reformas religiosas iniciadas por el protestantismo).

En 1556 Carlos I **abdica** a favor de sus hijos y, de esta manera, los dominios españoles vuelven a separarse: **Felipe II** hereda la **Corona española y Flandes**, mientras que Ferdinando se convierte en emperador de Alemania. El monarca castellano prosigue la **política exterior de su padre**, obteniendo algunos éxitos destacables, como la célebre batalla de Lepanto, que en 1571 frenó la expansión turca, o la espectacular **anexión de Portugal** en 1580. Sin embargo, Felipe II debe resolver graves problemas **de política exterior e interior** heredados de su padre.

**Internamente**, Carlos I había llevado la economía castellana a la **ruina**; y, además de haberla sacrificado a los gastos de las guerras, había provocado múltiples **tensiones sociales**, al mismo tiempo que una amarga verdad de **hambre y miseria** se iba haciendo cada vez más cotidiana en el interior de España. En 1567 se sofoca la revuelta de los **moriscos de las Alpujarras** y, finalmente, la **revuelta de Aragón**.

En el **exterior** los principales conflictos fueron la **sublevación de los Países Bajos** en 1566 y la guerra contra Inglaterra a partir de 1585. En algunos casos la reacción española, siempre intransigente en lo que respecta al **problema religioso**, tuvo éxito; en otros, fue desafortunada y creó las premisas para futuros conflictos. Cuando, por ejemplo, los estados de **Flandes**, donde se difundía rápidamente el protestantismo, intentaron independizarse del dominio español, el gobierno de Felipe II sofocó la rebelión drásticamente, ajusticiando a los jefes rebeldes, y el problema terminó con la división del estado en una zona norte protestante y una zona sur católica. En cambio, la relación con **Inglaterra**, que internacionalizaba los conflictos españoles apoyando a los rebeldes no católicos y favorecía la piratería, fue más compleja y acabó con una larga guerra abierta que en 1588 llevó al **naufragio de la famosa Armada Invencible**, la ingente flota con la cual Felipe II quería atacar las islas Británicas.

Felipe II, denominado el «rey prudente», encarna un tipo de **monarquía administrativa y centralizada**. Sin embargo, en los últimos años de su reinado, se acumulan los **signos de debilidad** que amenazan la frágil grandeza de España. Las **bancarrotas sucesivas** de 1556, 1575

y 1597 son el **preludio de la crisis económica y la decadencia política** que se manifestarán en los siguientes reinados.

La decadencia interna fue agravándose con la sangría económica y humana, ambas consecuencias inmediatas de las guerras; con la emigración de jóvenes a las ciudades o la emigración a América, y la consiguiente despoblación del campo, aumentada también por las pestes de fin de siglo; con la ruina de la nobleza inferior y su absoluto desprecio por el trabajo; con el desempleo de la población, aumentado por el regreso de soldados y con la problemática de las castas sociales y una estéril concepción del honor, apoyada en las apariencias y en el dinero.

La **gravedad** de la situación interior **se intensifica** con el siguiente rey. Cuando en 1598 **Felipe III** sucede a su padre en el gobierno, hereda una **monarquía** aparentemente poderosa, pero **mermada económicamente y con graves problemas** internos y grandes enemigos en el exterior que **anuncian la pérdida de la hegemonía** de España en Europa. Por eso, el monarca, uno de los llamados «Austrias menores», ante la inflación alarmante, renuncia a las guerras exteriores, adoptando una **política de obligado pacifismo**. Sin embargo, este período de paz no se aprovecha para la recuperación interna, y los indicios de la depresión son, pues, cada vez más claros. A ello contribuye la propia disposición del rey, que resulta **poco apto** para llevar en sus hombros la pesada carga de la monarquía. Se inicia el **sistema de gobierno** en manos de **validos** (como el **duque de Lerma** que rige los destinos del imperio hasta 1618). Este sistema **agravó la situación** porque, además de no suplir la incapacidad del monarca, estaba orientada por intereses de favoritos y grandes nobles y provocaba una notable afluencia de aspirantes a cargos públicos, deseosos de acomodarse en la **burocracia cortesana** al amparo de la **corrupción**. Al mismo tiempo, este **encumbramiento de la nobleza** era un fenómeno regresivo social y económicamente, porque con la institucionalización del valido éste disfrutaba de todas las posibilidades de utilizar en beneficio propio el poder real, frenando cualquier evolución social y manteniendo en exclusiva la cuna de gobernantes y militares. Con ello **disminuyó la fuerza de las clases productivas**, especialmente la de la **burguesía**. La industria, el comercio, el trabajo en general era algo socialmente menospreciado. Y el **hambre y la mendicidad** seguían siendo amenazas reales para la población. La crisis en que se halla el estado se agudiza y se ve agravada por la **expulsión de los moriscos** en 1609. El siglo XVII iba a ser depresivo en toda Europa; pero en **España** fue de auténtica **bancarrota económica, moral y política**.

Sin embargo, las **artes y las letras** prosperan: la primera mitad del siglo XVII se considera como el **gran período de esplendor** de la **cultura española**, tanto en el campo de la pintura (El Greco, Zurbarán, Velázquez o Murillo) como en el de la literatura (Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, Calderón, etcétera). En tal situación de crisis total, los escritores más lúcidos de aquel tiempo supieron ver el **malestar social** y expusieron su **inquietud y descontento** ya desde el siglo XVI, hasta llegar a su expresión más amarga en el desengaño que invade la literatura barroca.

**Cervantes** fue de los **primeros** en hacerlo, porque también lo había sido en experimentar la **desilusión** en la **maltratada existencia** de su persona después de su vida de **heroico soldado**.

## Entorno estético y cultural

El autor de las *Novelas ejemplares*, que vive el fecundo **período humanístico-renacentista** así como las inquietudes y el **desengaño del Barroco**, es indudablemente un **hombre de su tiempo**. Tanto su trayectoria vital, la de un hombre de armas y letras, como su versátil producción reflejan el entorno estético-cultural en el que se mueve.

El **movimiento humanístico-renacentista** sustituye la medieval concepción teocéntrica del universo por la **antropocéntrica**, concediendo al hombre las capacidades para entender y cambiar el mundo que le rodea y revolucionando así la mentalidad y la cultura. Dicha concepción fomenta la **creación y la vitalidad** humanas, así como el **deseo de conocer** y redescubrir un pasado áureo, la **antigüedad clásica**, que permitiese entender la actualidad y ayudase a cambiarla. Una ferviente energía impulsa a los autores de este período en la búsqueda, descubrimiento y lectura de los clásicos griegos y latinos; esa pasión enriquece lenguas y culturas, propone modelos literarios, abre nuevos campos de estudio, rompe límites y hace del **hombre renacentista**, con el modelo social del **«cortesano»**, un individuo **polifacético**, cultivador de las **artes**, diestro en las **armas**, ansioso por abarcar diferentes campos del saber. En literatura, este movimiento se refleja en una serie de obras maestras, de géneros dispares, que representan el inicio de un renacer literario de largo alcance.

## La literatura

En estricta cronología, **Cervantes** se encuadra en el grupo de escritores españoles formados en el llamado **segundo Renacimiento**, en la segunda mitad del siglo XVI. Su época histórico-literaria coincide, pues, con la de escritores como **Mateo Alemán** (1547-1614?) o **Vicente Espinel** (1550-1624).

Como ellos, recibió su formación literaria en la **herencia renacentista** propiciada en el **primer tercio de siglo** por la revolución poética de **Garcilaso de la Vega** (1501-1536), el modelo de las dos grandes escuelas del reinado de Felipe II –la salmantina y la sevillana–, con la consagración de las formas italianas, la idealización de la naturaleza, la expresión lírica del amor cortés y la asimilación de los moldes petrarquistas. Asistió a la continuación de aquella herencia literaria en la **espiritualidad religiosa** de la lírica de **Fray Luis de León** (1527-1591), en la poesía **mística de San Juan de la Cruz** (1542-1591) y en la acumulación ornamental que invade la retórica **manierista de Fernando de Herrera** (1534-1597); conoció el mundo fantástico de las aventuras protagonizadas por imaginarios caballeros andantes, multiplicados en las series de **novelas de**

**caballerías**, las peripecias imaginarias protagonizadas por cristianos y moros en las **novelas moriscas** y la idealización de la naturaleza en las peripecias amorosas de las **novelas pastoriles**; así como también el nacimiento de la novela moderna en la formación de **la picaresca**, cuando Mateo Alemán recogía en su *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) el modelo estructural iniciado con el *Lazarillo* (1554).

Al antes citado grupo de escritores, cuya obra literaria se encuentra a caballo entre los dos siglos, sucede cronológicamente la **primera generación de escritores** plenamente **barrocos**: **Góngora** (1561-1627), **Lope de Vega** (1562-1635), **Quevedo** (1580-1645), entre otros. Con ellos se implanta definitivamente el Barroco en la literatura, con la **revolución poética** emprendida en el **culteranismo** de Góngora y sus seguidores, con el «estrujamiento» del lenguaje y la dificultad del **conceptismo** en la prosa y en la poesía de Quevedo y con la **revolución teatral** llevada a cabo por Lope de Vega.

En cuanto a la **narrativa**, en la segunda mitad del siglo XVI convivieron en la literatura española **varias tendencias**, todas con notable éxito de público. Entre ellas cabe destacar especialmente:

- a. La continuación del género de los **libros de caballerías**, iniciado mucho antes por *Amadís de Gaula*, en novelas como las de la serie de *Don Belianís de Grecia* (1547-1579, de Juan Fernández; precisamente en 1547 aparecía también la traducción castellana del *Palmerín de Inglaterra*, de Fernando Morães Cabral); *El Caballero del Febo* (1555), de Ortúñez de Calahorra; *Felixmarte de Hircania* (1556), de M. de Ortega, o *Don Olivante de Laura* (1564), de Antonio de Torquemada.
- b. El florecimiento de la **novela pastoril**, en obras como *La Diana* (1559?), de Jorge de Montemayor; la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo; *La Galatea* (1585), de Cervantes, o *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega.
- c. El cultivo de la **novela morisca**, propiciado por la anónima *Historia de Abencerraje y la hermosa Jarifa* (incluida en 1562 en *La Diana*) y difundido por las *Guerras civiles de Granada* (1595, 1ª parte), de Ginés Pérez de Hita.
- d. El resurgimiento de la **novela bizantina, de amor y aventuras**, alimentado por las traducciones de sus manifestaciones en la Grecia helenística *Teágenes y Clariquea*, de Heliodoro, y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio), en las aportaciones de Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552), o de Jerónimo de Oscuro Contreras, *Selva de aventuras* (1565). Género que después sería ampliamente superado por Cervantes en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).
- e. El nacimiento de la **novela picaresca**, con el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán. Género continuado en el siglo XVII

por el *Buscón llamado don Pablos* (1626, pero escrito veinte años antes), de Quevedo; *La pícaro Justina* (1605), de F. López de Úbeda; el *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel y el anónimo *Estebanillo González* (1646).

En fin, en este panorama de múltiples y diversas tendencias narrativas, al que aún habría que añadir la circulación popular de la **novela corta** de tipo italiano y colecciones de anécdotas como las reunidas en *Sobremesa y alivio de caminantes* (1569, en segunda edición ampliada), de Juan Timoneda, o los cuentos del *Patrañuelo* (1565), del mismo Timoneda, aparecerán las novelas de Cervantes, y con ellas la definitiva transformación del género narrativo, en sus oscilaciones entre dos mundos de ficción; el real, de la experiencia probable de la vida diaria, y el ideal, libremente imaginado, aunque también con sus reglas poéticas. La solución al problema de las relaciones entre lo ideal y lo real se alcanza ya en el *Quijote*, en su extraordinaria ilusión de experiencia humana, en su armónica relación «entre lo poéticamente ideal y lo históricamente posible» (en acertada afirmación de Edward C. Riley).

Cervantes, buen **concedor de los géneros narrativos** de su tiempo –los españoles y los italianos, especialmente– y enterado de las **teorías narrativas más avanzadas** en la época, supo **aprovechar** en la trama de sus novelas las mejores aportaciones de que quienes le precedieron. Y además lo hizo de forma que pueden identificarse fácilmente: la presencia de la **novela pastoril** es clara no sólo en *La Galatea* –cuya segunda parte prometió siempre, dicho sea de paso–, sino también en el *Quijote* (Marcela y Crisóstomo, historia de Leandra, la Arcadia fingida) y en algunas *Novelas ejemplares*; igualmente ocurre con los **libros de caballerías**, siempre al fondo de las «hazañas» de don Quijote; lo mismo con las narraciones moriscas en la primera salida de don Quijote (el llamado «protoquijote»), y con el **género histórico-morisco** se relacionan las historias del Capitán Cautivo, y de Ricote, Ana Félix y Gaspar Gregorio, así como también *El amante liberal*; con la **novela corta psicológica italianizante** en *El curioso impertinente* o en la historia de Claudia Jerónima (intercaladas en el *Quijote*) y también en *El celoso extremeño*. También es fácilmente discernible la presencia de la **picaresca** en la figura de galeote Ginés de Pasamonte (en la primera parte del *Quijote*), y en *Rinconete y Cortadillo* o en *El coloquio de los perros*; el aprovechamiento de recursos de la **novela bizantina** en el *Persiles*; e incluso la recreación de motivos de la **novela sentimental** en los relatos de Cardenio-Luscinda y Dorotea-don Fernando (*Quijote*, I), a su vez relacionadas con la trama de *Las dos doncellas*.

Si con el *Quijote* Cervantes inventó la **novela moderna**, y con el *Persiles* **acercó la novela a la poesía**, con las *Novelas ejemplares* **dignificó** en España el género de la **novela corta**. Pero sus geniales aportaciones **no hallaron continuadores españoles** en el siglo XVII: la herencia del *Quijote* –y con ella el genio de la novela– sería recogida por la **escuela cervantina inglesa** del **siglo XVIII**: principalmente, H. Fielding, en su *Tom Jones* (1749), y L. Sterne, en su *Tristram Shandy* (1760-1767).

Y la explosión editorial de la **novela corta** en el siglo XVII español –motivada por las *Novelas ejemplares*– **tampoco** supo retomar las mejores **virtudes cervantinas**, pues sus cultivadores desplegaron el género en mil variedades hasta que los ingredientes narrativos por excelencia acabaron subordinados a intereses morales o costumbristas. Por ello, la narrativa española posterior a Cervantes llevaba en sí misma los gérmenes de su **desintegración**.

Durante la segunda mitad del siglo XVII **el teatro** se desarrolla con gran intensidad. Se cultivan sobre todo **tres vertientes**: la **cortesana**, de influencia italiana, que tendrá una fulgurante pero breve vida; la **popular** y de temas nacionales; y, finalmente, la **religiosa**. Figuras clave de esta primera etapa teatral son, por ejemplo, **Bartolomé Torres Naharro**, **Lope de Rueda** o **Juan de la Cueva**. Sin embargo, el momento de mayor esplendor del teatro español empieza a finales del XVI y abarca el siglo siguiente, con el advenimiento de la **comedia nueva**, creada por **Lope de Vega**, el llamado «fénix de los ingenios». Con este autor se decreta el fin del teatro de tipo italianizante y la victoria de un nuevo teatro nacional, libre de los límites de la preceptiva aristotélica. El género encuentra el favor del público, tanto popular como culto, que, entusiasta, abarrota los **corrales de comedias** o los espacios teatrales cortesanos exigiendo representaciones a un ritmo vertiginoso. Proliferan los dramaturgos que siguen o renuevan las pautas marcadas por Lope: **Guillén de Castro**, **Mira de Amézcuea**, **Tirso de Molina**, **Juan Ruiz de Alarcón**, **Vélez de Guevara**, hasta llegar a **Calderón** y sus discípulos. También **Cervantes** queda fascinado por el mundo del teatro, como testimonian sus comedias y entremeses. Sin embargo, vive el momento de transición entre el teatro de la vieja escuela y la nueva fórmula de Lope y no se adaptará a los nuevos tiempos.

## **BIOGRAFÍA**

---

Miguel de Cervantes nació en **Alcalá de Henares** en **1547**, probablemente el 29 de septiembre, y fue bautizado el día 9 de octubre de dicho año en la iglesia de Santa María la Mayor. Era el cuarto hijo del cirujano itinerante (en la época, profesional de la medicina que sólo curaba heridas externas) **Rodrigo de Cervantes**, de ascendencia cordobesa, y de **Leonor de Cortinas**, que pertenecía a una familia de labradores castellanos viejos. Aunque no es mucho lo que sabe sobre los primeros años del autor, es de suponer que pasara la mayor parte de su **infancia y adolescencia** en Alcalá, junto a su madre, o estuviera marcada por los **viajes y estancias** en diferentes ciudades, mientras su padre buscaba en vano alguna solución para los problemas económicos que le acuciaron siempre. Así, quizá viviera en ciudades como Valladolid, Sevilla o Salamanca, siempre siguiendo a la corte. Sí se sabe, en cambio, que la familia se asentó en **Madrid** en **1566**, cuando Felipe II establece la capitalidad en esta localidad, y que Cervantes estudió con el humanista Juan López de Hoyos, director del Estudio de la Villa desde 1568, quien en una ocasión lo llamó «caro y amado discípulo». Pero no debió de permanecer mucho tiempo en esa universidad menor madrileña, pues en **1569** Cervantes se encontraba ya en **Italia**, al servicio –como camarero– del futuro cardenal Julio Acquaviva. Al parecer, el escritor

había salido de España **huyendo de la justicia** madrileña, que buscaba a un tal Miguel de Cervantes por haber herido a un rival, un tal Antonio de Sigura, en un duelo.

Lo cierto es que Cervantes recorrió **Italia** durante **cinco años**; se entusiasmó con el Renacimiento; e intentó sobresalir en el mundo de las letras. Al no conseguirlo, soñó con la gloria del **soldado** y, en 1570, ingresó en el ejército contra los turcos comandado por Diego de Urbina. Al año siguiente, participó heroicamente en la batalla naval de **Lepanto** (1571), bajo las órdenes de don Juan de Austria, a bordo de la galera *Marquesa*, donde luchó con valor y a petición propia, pues se hallaba enfermo el día de combate. En la refriega recibió tres arcabuzazos, dos en el pecho, de los que sanó, y uno en el brazo izquierdo, a consecuencia del cual perdió para siempre el movimiento de la mano –de aquí le sobreviene el mal apodo del «Manco de Lepanto»–, lo que no le impidió, después de curar sus heridas en Mesina, seguir en el ejército hasta 1575 y volver a estar presente en otras empresas militares (Navarino, Corfú y Túnez). En esa fecha decidió regresar a España para que se le reconocieran sus méritos militares, pero el 26 de septiembre, cuando la galera *Sol*, el barco en que viajaba, se encontraba frente a la costa catalana, fue apresado, junto con su hermano Rodrigo, por las galeras berberiscas de Arnaute Mamí, y dirigido a los «baños», es decir, las prisiones de Argel y convertido en esclavo. Como entre sus pertenencias se encontraron cartas de recomendación de don Juan de Austria para su ascenso a capitán, los piratas supusieron que era un personaje importante, por lo que pidieron una elevada suma de dinero por su liberación.

Se inició así el período más duro de la vida del autor, pues durante **cinco largos años** Cervantes sufrió **cautiverio** en **Argel**, donde «aprendió a tener paciencia en las adversidades», como dice en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, y a valorar la libertad por encima de todo. «Por la libertad», declarará don Quijote, «se puede y debe aventurar la vida» (II, 8). El escritor fracasó en cuatro intentos de fuga, por los que fue condenado a severos castigos. Sin embargo, jamás cumplió las penas que le impusieron (algunas de ellas, como recibir dos mil palos, equivalente a la muerte), bien por la simpatía que su valor había suscitado entre los turco-berberiscos, o bien por otras razones, entre las que se ha sugerido el interés que por Cervantes mostró siempre Hasán Bajá, virrey de Argel desde 1578, que pagó 500 escudos y le perdonó la vida en reiteradas ocasiones, a pesar de ser un hombre de terrible carácter. Se ha especulado sobre la benevolencia y el privilegio con que fue tratado siempre Cervantes, pero no hay pruebas que confirmen nada. Éste es uno de los varios episodios de sombras y claroscuros en la vida del autor, no aclarados por falta de documentos.

Sea como fuere, cuando, tras el cuarto intento frustrado de fuga, ya Hasán Bajá lo había embarcado en una galera que lo conduciría a Constantinopla, de donde era imposible salir alguna vez en libertad, Cervantes fue rescatado y **liberado** por fray Juan Gil y fray Antón de la Bella, que aportaron los 200 escudos que faltaban –la familia había reunido 300 tras duros esfuerzos– del fondo común que los trinitarios tenían para el rescate de cautivos, lo que prueba

la enorme popularidad de Cervantes entre los prisioneros. La amarga experiencia del cautiverio le sirvió, años después, para escribir las comedias *Los baños de Argel* y *Los tratos de Argel*.

El escritor **regresa por fin** a España el 24 de octubre de 1580, donde encuentra a su familia arruinada económicamente; pero, a pesar de su esfuerzo, **no** logró que le **reconocieran** sus **méritos militares ni** que le otorgaran el **cargo administrativo** que había solicitado en América. Se dedicó entonces a **escribir**: comienza su primera novela y compone unas veinte o treinta piezas teatrales, de las que sólo se conservan la mencionada *Los tratos de Argel* y *La Numancia*, que se representaron en los corrales de comedias de Madrid. En la corte tuvo amores con Ana Franco de Rojas, una mujer casada de la que nació su única **hija**, Isabel de Saavedra, el mismo año de 1584 en que Cervantes contrajo **matrimonio** con Catalina de Salazar y Palacios, hija de un hidalgo, heredera de algunos viñedos y olivares en Esquivias (Toledo) y diecinueve años más joven que él, de la que nunca tuvo descendencia. Afincado en esta localidad, a pesar de las distancias, mantiene contacto con la capital y persigue el reconocimiento literario tanto a través del teatro, que por aquel entonces gozaba de mucho vigor, como por medio de la novela pastoril, al acabar y publicar *La Galatea* (1585).

Como la literatura no le proporcionaba suficientes medios para vivir y mantener a su familia –en el teatro tuvo la mala suerte de coincidir con el joven Lope de Vega, cuya fórmula teatral consigue el favor del público–, en 1587 la abandonó para dedicarse a **tareas administrativas**: primero, a recoger trigo y aceite para la Armada Invencible; más tarde, a recaudar impuestos atrasados, siempre en lugares de Andalucía. Pero Cervantes estaba muy poco dotado para la contabilidad, se equivocaba a menudo en sus cuentas, casi siempre en contra de sus propios intereses, o era estafado por la quiebra del banquero depositario de fondos recaudados. Los **errores** o las **irregularidades** cometidas en el desempeño de su trabajo le valieron alguna que otra estancia en la cárcel de Castro del Río y en la de Sevilla, excomuniones por embargar bienes eclesiásticos y múltiples **disgustos**. Por ello en 1600 abandonó Andalucía y, tras pasar algún tiempo en Esquivias, se estableció con su familia en **Valladolid**, donde se hallaba la corte. Había comenzado a escribir ya algunas de sus *Novelas ejemplares* y a concluir la primera parte del *Quijote*. En esta ciudad, las **pesquisas judiciales** que siguieron a la muerte del caballero Gaspar de Espeleta a la puerta de la casa de Cervantes, lo llevan otra vez a la cárcel; aunque salió absuelto del juicio, los interrogatorios y averiguaciones pusieron de relieve la mala fama que rodeaba a las mujeres de su familia, llamadas por mal nombre «**las Cervantas**». Sus hermanas Andrea y Magdalena habían tenido varias cédulas de compromiso matrimonial de distintos caballeros, quienes prefirieron pagar una compensación monetaria antes que cumplir su palabra de boda; parece ser, además, que tanto la hija natural de Cervantes, Isabel, como su sobrina, Constanza de Ovando, recibían a galanes en su casa, y no despreciaban sus regalos. Todas esas miserias y murmuraciones salieron a relucir en el proceso judicial el mismo año de **1605** en que se publicaba, en el mes de enero, el *Quijote*, cuyo inmenso éxito debió de compensar al escritor de tantas amarguras posteriores.

Después, Cervantes regresó a **Madrid** con su familia, adonde había vuelto la corte, para comenzar su época de mayor **fecundidad literaria**. De aquí ya no se movió nunca, aunque en 1610 estuvo a punto de marcharse a Nápoles con el conde de Lemos, recién nombrado virrey; si bien los hermanos Argensola impidieron que Cervantes formara parte de la nueva corte literaria, se retrasó el viaje para más adelante. Vivió en diferentes lugares de la capital madrileña, con las **penalidades económicas** que no le abandonarían hasta la muerte, apenas aliviadas por alguna ayuda del Arzobispo de Toledo y del conde de Lemos, y los **sinsabores familiares** que siempre le habían acompañado, acentuados por el distanciamiento cada vez mayor de su hija y la muerte de sus hermanas; pero también animado por el reconocimiento de los escritores y del público, que tanto le enorgullecía y le confortaba, dedicado a escribir la mayor y mejor parte de su obra: las **Novelas ejemplares** (1613), el **Viaje del Parnaso** (1614), la segunda parte del **Quijote** (1615), sus **Ocho comedias y ocho entremeses** (1615) y **Los trabajos de Persiles y Sigismunda** (que escribe durante los últimos meses de vida y publicada póstumamente en 1617). Enfermo de hidropesía, diabetes o cirrosis, **murió** en la calle del León el **22 de abril de 1616** (aunque el aniversario de su muerte se celebra el 23, porque la fecha del sepelio de la iglesia de San Sebastián marca el día posterior al del fallecimiento), tres días después de escribir la dedicatoria del *Persiles* al conde de Lemos. Fue **enterrado** pobremente, como había vivido, con el tosco sayal de la Orden Tercera de San Francisco, donde había profesado poco antes ese mismo año, en el **convento de las Trinitarias Descalzas** de la calle de Cantarranas, hoy Lope de Vega. Investigaciones forenses llevadas a cabo en el año 2015, tras años de búsqueda, parecen haber dado con sus restos en una sepultura común de la cripta del mismo convento, en donde se les había perdido el paradero, debido a las diversas obras llevadas a cabo por las religiosas a lo largo de los siglos. Allí siguen descansando.

## Perfil humano

La andadura humana de Cervantes quedó **partida en dos** mitades por los cinco años de **cautiverio en Argel**, amarga experiencia que separa la **ilusión** de una juventud heroica y el **desengaño** de una madurez acuciada de problemas. Así lo indican esas palabras de A. Zamora Vicente:

*«El Cervantes anterior al cautiverio es –todavía– el soldado de la época imperial a la europea. Es el combatiente victorioso de Lepanto, el estudioso que conoce el erasmismo, el español que anda por las ciudades de Italia, empleando su juventud en el doble juego del amor y del dominio. Es el tiempo luminoso que el licenciado Vidriera recordará con cierto tinte de nostalgia, dejando adivinar la novia florentina o romana, querida y deseada a la manera de Petrarca o de León Hebreo. En cambio, el Cervantes posterior al cautiverio, es el hombre que va viendo hundirse todas las concepciones políticas y estéticas de su juventud. Frente al mundo alado e italianizante de Garcilaso, ve surgir la torsión barroca de Góngora; frente a la evocación de las ciudades doradas de Italia –Génova, Florencia, Roma–, los pueblos de Castilla,*

*con su desnuda hosquedad, su desolada pobreza: Argamasilla, Pedro Muñoz, Quintanar; frente a la Alcalá erasmista, Trento; frente a Lepanto, la Invencible.»*

Aunque la vida le mostró casi siempre la cara adversa, y el **infortunio** le acompañó repetidamente, la **experiencia** de Cervantes, rica en el conocimiento de gentes y lugares diversos, refleja el proceso de un hombre entregado a sus ideales, primero en las **armas** y después en las **letras**. Y siempre con gran **entereza de ánimo**. A pesar de las dudas que ensombrecieron su conducta –y sobre todo la de su familia–, su figura ha sido siempre contemplada como un **modelo de bondad natural, de tolerancia y discreción, de honda comprensión de la naturaleza humana**. Hasta tal punto la **moderación** presidió su vida, que ni siquiera contestó con agresividad a los ultrajes y calumnias («manco», «viejo», «murmurador», «agresor de sus lectores») que el desconocido autor del prólogo al *Quijote* apócrifo le dedicó a su persona.

En suma, la **vida** de Cervantes discurrió **paralela a la de España**, pasando del idealismo heroico –que para él culmina en Lepanto– a la frustración posterior. Con razón afirmó Manuel Azaña que «el yelmo de la monarquía española vino a ser la celada de cartón que Don Quijote, cautamente, se guarda de poner a prueba. Prefiere creerla útil, sabiendo que se engaña [...]. La vida de Cervantes está, pues, crucificada en la declinación española.» Si su vida **resume las dos épocas**, su obra constituye una síntesis magistral de los dos siglos, en su transición del **idealismo renacentista** al **pesimismo reflexivo del Barroco**.

## ESTUDIO DE LA OBRA

---

### **Las *Novelas ejemplares* dentro de la trayectoria literaria cervantina**

Como la mayoría de las obras cervantinas, las *Novelas ejemplares* ven la luz en la **madurez** del autor: Cervantes tiene ya 66 años, una edad avanzada para la época, a lo que había que añadir su accidentada biografía. A raíz del fulgurante **éxito** de la primera parte del *Quijote*, impresa en 1605, se abren para el escritor alcalaíno las puertas del tan deseado reconocimiento literario. Los impresores le brindan gustosos la oportunidad de publicar el resto de su producción, con tal de llevar a sus imprentas algún texto del autor más popular del momento. Para Cervantes empieza un fecundo período de composición, revisión y sistematización de sus obras, que se publican a un ritmo vertiginoso en la segunda década del seiscientos: las *Novelas ejemplares* en 1613, el *Viaje del Parnaso* en 1614, la segunda parte del *Quijote* en 1615, las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* en 1615 y, finalmente, la edición póstuma de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).

## Publicación

Cervantes **concluyó la redacción** definitiva de sus *Novelas ejemplares* en el **verano de 1612**, como confirman los documentos legales que acompañan a la edición íntegra. Al año siguientes, **1613**, solucionados los trámites legales para la edición del libro (fe de erratas o certificación del trámite de la censura, tasa, aprobaciones y privilegios de Castilla y Aragón) **se publicaba** en la madrileña imprenta de Juan de la Cuesta, por el librero Francisco de Robles, una **colección de doce narraciones cortas** que seguramente hubiera bastado por sí sola para otorgarle un puesto de honor en la historia de la literatura española.

El volumen **estaba compuesto**, en sus **preliminares**, por la fe de erratas, la tasa, cinco aprobaciones, dos privilegios de publicación correspondientes a Castilla y Aragón, **un prólogo al lector** de Cervantes, la dedicatoria al Conde de Lemos de Cervantes, cuatro poemas de poetas diferentes y, finalmente, la obra literaria en sí, **doce novelas**, en este orden: «La gitanilla», «El amante liberal», «Rinconete y Cortadillo», «La española inglesa», «El licenciado Vidriera», «La fuerza de la sangre», «El celoso extremeño», «La ilustre fregona», «Las dos doncellas», «La señora Cornelia», «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros». El precio de venta establecido –por mera curiosidad–era de 286 maravedíes.

El largo **lapso de tiempo transcurrido** entre la fecha del primer requisito legal (2 de julio de 1612) y la última (9 de agosto de 1613) ha supuesto a la crítica las **tensas relaciones comerciales entre Cervantes y Francisco de Robles**, que el autor deja vislumbrar en el importantísimo «Prólogo al lector» programático con la queja a propósito de la frustrada inclusión de un grabado de la efigie del autor, como era costumbre, y deseo Cervantes, en la primera la primera hoja del libro. Robles se negaría por tacañería y Cervantes tuvo que escribir uno literario de puño y letra.

## Composición

Por lo que concierne a la **composición** de las *Novelas ejemplares*, **se desconoce con precisión** cuándo surgió en el autor la idea de crear una colección de novelas ni qué criterios eligió para su estructura. La crítica ha supuesto que la idea surgió **a la luz del éxito** cosechado por el **Quijote** y la demanda por parte del público de nuevos textos narrativos de Cervantes, para lo que aprovechó **textos compuestos y** redactó otros **nuevos** para completar las doce narraciones cortas que se conocen.

Se sabe que «**Rinconete y Cortadillo**» es anterior a 1605, pues se cita en la primera parte del *Quijote*. También es temprana «**El celoso extremeño**» que estaba incluida, junto con la novelita de los picaruelos en la compilación manuscrita (fecha entre **1604-1606**) reunida por Francisco Porrás de la Cámara, racionero de la catedral de Sevilla, para entretener los

momentos de ocio del cardenal Fernando Niño de Guevara. Ambas obras, junto con «El capitán cautivo» y «El curioso impertinente» intercaladas en la primera parte del *Quijote* –cuya primera salida, se ha mantenido, pudo haber sido también una novela corta–, demuestran que Cervantes estaba escribiendo este tipo de narraciones desde los últimos años del siglo XVI.

Igualmente es un **hecho fehaciente** el **volumen** que salió de la madrileña imprenta de Juan de la Cuesta en **1613**. El resto, a falta de más datos, son **especulaciones** de investigadores y críticos basadas en argumentos diversos. Así, las novelas, examinadas individualmente, presentan referencias internas y externas, coincidencias biográficas o correspondencias con otras obras cervantinas, elementos estéticos o narratológicos que, como se verá más adelante, han llevado a la crítica a postular diferentes **hipótesis** sobre su **fecha de composición**. En líneas generales, hay novelas ya escritas a principio del siglo, como es el caso de «Rinconete y Cortadillo»; alguna novela que, dada su brevedad y relación, pudo ser escrita como marco narrativo de otra, como en el caso de «El casamiento engañoso» para «El coloquio de los perros»; otras que se revisaron expresamente para la colección, como es el caso de «El amante liberal» o se modificó su desenlace, como «El celoso extremeño», como indica la compilación de Porras de la Cámara; y, finalmente, otras que se compusieron en fecha cercana a su publicación, como es el caso de «La gitanilla». Por lo tanto, puede afirmarse que lo más probable es que Cervantes las escribiera **entre 1590 y 1612** y que no pensara, en principio, en un libro de conjunto. El éxito extraordinario de la primera parte del *Quijote* (1605) convenció al autor de su propia valía como escritor y, ante la demanda del editor, se animó a crear nuevos textos narrativos, así como a revisar otros antiguos que no había dado a la imprenta. De ese propósito y circunstancias surgió el libro llamado *Novelas ejemplares* que, pese a la incertidumbre de su composición y cronología, es **fruto de un largo proceso de elaboración formal** que lleva a cabo un autor maduro y versátil, un gran prosista y excelente experimentador en cuanto a géneros literarios se refiere; una obra que, por sí sola, hubiera bastado para conceder a Cervantes el lugar de honor que ocupa en la historia de la literatura española. Que se publicaran en 1613, y en un volumen conjunto, puede deberse al caprichoso reconocimiento y éxito literario tan anhelado por el autor, y que le llegó cuando casi ya era sexagenario.

### **Datación y orden de la colección**

Cervantes **concluye la redacción** definitiva de sus *Novelas ejemplares* en el verano de **1612**. Al año siguiente, se publica en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta esta colección de doce novelas cortas, tras un largo proceso de elaboración formal, iniciado probablemente en torno a 1590.

**Poco se sabe** sobre la fecha de **composición** de cada una de las novelitas. Como ya se ha comentado, «Rinconete y Cortadillo» y «El celoso extremeño» estaban incluidas en el manuscrito de Francisco Porras, canónigo sevillano amigo de Cervantes, fechado entre 1604 y 1606. Ambas novelas, junto con «El curioso impertinente» y «El capitán cautivo» del *Quijote*,

dan testimonio de que Cervantes estaba escribiendo novelas codas desde los últimos años del siglo XVI. Pero poco más se puede decir con certeza de las fechas de composición de cada una de las novelas. Lo que sí parece claro es que el **orden** en el que aparecen en la edición de 1613 **no** responde a un **criterio cronológico**.

La cronología de las novelas, según el orden de aparición en la colección, es la siguiente:

- «La gitanilla». Por las referencias al nacimiento del futuro Felipe IV (1605) y al regreso de la corte a Madrid (1606), la redacción de la novela es tardía. Según la crítica, se escribe entre los años 1610 y 1612.
- «El amante liberal». Según algunos, se trataría de una de las novelas más antiguas, por la referencia a la toma de Nicosia (1570), pero su paralelismo con otras obras posteriores de Cervantes hacen suponer una reelaboración por parte del autor en función de la publicación.
- **«Rinconete y Cortadillo»**. La crítica concuerda en colocar la fecha de composición entre **1601 y 1602**, pues se cita en el *Quijote* de 1605 (1,47). Fue retocada y modificada para su publicación en 1613.
- «La española inglesa». Variadas son las hipótesis sobre la redacción de esta novela. Algunos estudiosos proponen, según las referencias internas (algunas de ellas algo conflictivas), los primeros años del seiscientos (1602-1603); otros postergan estas fechas suponiendo una revisión posterior de la novela.
- **«El licenciado Vidriera»**. Escrita en torno a **1605 y 1606**.
- «La fuerza de la sangre» Escrita entre 1606 y 1612.
- «El celoso extremeño». Alrededor de 1605. Existe una segunda redacción próxima a la fecha de publicación.
- **«La ilustre fregona»**. Probablemente otra novela tardía, de la que se conocen diferentes propuestas de datación. Los años que se barajan van de **1606 a 1612**.
- «Las dos doncellas». La opinión más aceptada sitúa la composición alrededor de los años de 1610 a 1612.
- «La señora Cornelia». Presumiblemente escrita entre 1606 y 1611.
- **«El casamiento engañoso»**. Escrita probablemente entre **1606 y 1610**.
- **«El coloquio de los perros»**. Probablemente escrita entre **1606 y 1610**.

## Cervantes, el género de la *novela*, su origen en castellano y originalidad

En el «**Prólogo**» a las *Novelas ejemplares* Cervantes se presenta al lector como «el primero que ha novelado en lengua castellana» y las novelas que le ofrece son originales, es decir, «ni imitadas ni hurtadas», escritas en castellano y no «traducidas de lenguas extranjeras», como ocurría por aquel entonces en España. Con esa **afirmación**, que confiere **novedad y originalidad** a la colección, el autor alude a la enorme difusión que tuvieron en Europa las *novelle* italianas y abre un camino para aclarar a qué **género literario** se refiere. En la época de Cervantes, el término «novela» no hace referencia, como ocurre en la actualidad, al género de la «novela extensa» (*roman* o *romance*, en francés e inglés; en castellano, *romance* son los poemas del Romancero viejo y nuevo); al contrario, designa a otro género literario que se ha nombrado a lo largo de los tiempos de distintas maneras, según la época («novela corta», «relato breve», «cuento», «ejemplo», «apólogo»), y que tiene parentesco con la *novella* italiana, de donde etimológicamente procede el vocablo.

El género de la *novella* (*nouvelle* en francés, *novela* o *novela corta* en español) en la historia de la teoría de la literatura tiene una posición algo fluctuante debido a la dificultad de clasificación a lo largo de los tiempos y del espacio. Se trataba de una **narración breve, por lo general en prosa, con personajes humanos, escenarios reales y contenidos verosímiles; la acción se situaba en un tiempo histórico contemporáneo al autor y no tenía finalidad moral** alguna –en algunos casos, todo lo contrario– pues se escribían como pura distracción para satisfacer el creciente gusto por la lectura provocado por el Renacimiento y la invención de la imprenta. Sin embargo, el uso que del término se hace desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro en **Italia** y en España engloba también otros tipos de narraciones. La *novella* se abre camino en Italia a partir de la **Edad Media** (**Boccaccio**, Sacchetti, etc.), pero en el siglo **XV** y, sobre todo, en el **XVI** es cuando prolifera de manera asombrosa y traspasa las fronteras italianas para irrumpir en **Europa**. Los *novellieri* renacentistas (**Bandello**, Cinthio, Masuccio, etc.), que en su mayoría tienen como punto de referencia el *Decamerón* de Boccaccio –obra que tomarán como modelo– escriben centenares de novelas que llegan a España en versión original o en traducciones.

En la vertiente **española** el panorama del género presenta algunos ejemplos de interés. Además de las colecciones específicas de cuentos –entre las cuales se destacan *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563 y 1569 2ª edición ampliada) y *El Patrañuelo* (1565), del valenciano **Juan Timoneda**– conviene mencionar la costumbre de **intercalar** novelas o breves narraciones de ficción en estructuras novelísticas más amplias buscando la variedad en los tonos y en las formas. Así ocurre, por ejemplo, en *La Diana*, de Jorge de Montemayor, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, o en la primera parte del *Quijote*. El mercado de las novelas resulta tan extraordinario y pujante a lo largo del siglo XVI que la decisión cervantina en 1613 de publicar sus *Novelas ejemplares* no hace más que confirmar la fortuna de un género,

considerado de **entretenimiento y evasión** en la época. En el «Prólogo al lector» de su colección, Cervantes reivindica la finalidad de este tipo de narraciones como puro deleite:

*«[...] no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa».*

**Antes de 1613**, Cervantes había demostrado su versatilidad en este género. Al principio de su carrera literaria, confecciona las historias de «Timbrio y Silerio», y de «Lisandro y Carino», dos episodios novelescos en el marco de **La Galatea** (1585), novela pastoril. Más tarde, en la primera parte del **Quijote** (1605), inserta en el relato del ingenioso hidalgo otras dos novelas que no aparecen en la colección de 1613: «El curioso impertinente» (I, 32) y «El capitán cautivo» (I, 44). Estos textos, introducidos en el marco general de una obra mayor, como en Boccaccio, testimonian el **interés** cervantino hacia este género.

Con las *Novelas ejemplares* Cervantes concibe, por primera vez, una **colección** de novelas autónomas, **sin un marco narrativo general**, desgajadas de los modelos italianos y de los patrones bizantinos y moriscos. Se trata de un género nuevo cuya verdadera **originalidad** reside en la **condensación** del relato y en la **intensificación** de la acción y de los **sentimientos** de los personajes, sin olvidar los aspectos más novelísticos, las **intrigas** amorosas complicadas o las **aventuras** llenas de imprevistos y **sorpresas**. El autor es consciente de la novedad del género y se vanagloria de su hallazgo en el «Prólogo al lector»:

*«[...] que 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 estas 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».*

Poco después, en los versos 25-27 de la parte IV del **Viaje del Parnaso** (1614) aflora de nuevo el orgullo que supone el haber iniciado una nueva fórmula narrativa:

*«Yo he abierto en mis novelas un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino».*

La **afirmación** es enteramente **exacta**. No había en literatura española anterior una tradición de novela corta. Durante la **Edad Media** se difunden una serie de **cuentos de raíces folclóricas y orientales** (recuérdese la traducción que mandó hacer Alfonso X, siendo infante, del *Calila e Dimna* en el siglo XIII o *El Conde Lucanor*, de su sobrino don Juan Manuel, en el siglo XIV), mientras que, en el **siglo XVI**, como se ha señalado anteriormente, surgen colecciones de cuentos (Timoneda) cuyas fuentes proceden principalmente de las **narraciones italianas**. En cambio, **Cervantes**, que **crea su modelo** tamizando la **novella italiana** de Boccaccio, Bandello,

Cinthio y otros autores a través del modelo de la **novela bizantina** o griega de Heliodoro y Aquiles Tacio, **introduce modificaciones** sustanciales aunando la complejidad de la novela de aventuras con la capacidad de **concentración** y **sugerencia** del relato breve, al tiempo que integra en sus relatos numerosos elementos procedentes de la **novela picaresca**, **pastoril** y **caballescra**, de las **fábulas milesias**, de los **diálogos lucianescos**, de las **anécdotas** y **chascarrillos folclóricos**, de las **facecias**, de la **comedia** y de la **sátira filosófica**. Y amplía el horizonte del género, como explica Agustín G. de Amezúa, enriqueciéndolo con **elementos nuevos: nacionaliza** asuntos, temas, personajes y ambientes; **elimina** del relato del **mundo escabroso** de la *novella* italiana; da más importancia al **diálogo**, aumenta las **descripciones**. De esta manera, no cabe duda de que es el **creador de la novela corta** –la novela moderna en miniatura– en la literatura española<sup>1</sup>. El propio Lope de Vega, su mayor rival literario, reconocerá este mérito en 1621, en el prólogo de «Las fortunas de Diana», una de las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda*:

*«[...] y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libro de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes»<sup>2</sup>.*

En esta dimensión se entiende mucho mejor la «ejemplaridad» de sus narraciones.

### **La ejemplaridad, verosimilitud y entretenimiento de las *Novelas***

**Otra característica** del nuevo género de la novela, que Cervantes defiende y reivindica ya desde el título, es la **ejemplaridad**. La crítica se ha preguntado por qué las calificó de «ejemplares» –con un adjetivo que, seguramente, sorprendería a los lectores de la época– y ha debatido el sentido de esa *ejemplaridad*. En el «Prólogo al lector» Cervantes advierte que no hay nada en ellas que pueda «mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere». A continuación, explica claramente la intencionalidad de este título:

*«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 le mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. [...] Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público.»*

Cervantes es claro: sus novelas persiguen un **propósito moralizante** pues no mueven a malos

---

<sup>1</sup> Vid. el valioso trabajo de Agustín González de Amezúa que lleva el significativo título de *Cervantes, creador de la novela corta española*, Consejo Superior de investigaciones Científicas, Madrid, 1982, vol. I, p. 440 y ss.

<sup>2</sup> Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 105-106.

deseos o malos pensamientos. Y, tal es la seguridad y convencimiento, que pone su mano en el fuego –mejor dicho, bajo la cuchilla– por ello. Los cambios introducidos en algunas, como el final diferente de «El celoso extremeño», respaldaría la pretendida finalidad moral. No obstante, el problema viene –y ahí es donde la crítica sitúa sus mayores reparos– cuando el lector se da cuenta de que **no existen en ellas moralizaciones expresas** y de que **hay**, en cambio, algunos **episodios escabrosos o incluso inmorales**. Para ser exactos, tan solo una de ellas contiene una moraleja explícita tal y como se presentaban tradicionalmente en el esquema medieval de los ejemplos, es decir, al final e introducida por el autor: «La española inglesa»; y en «El casamiento engañoso», una cita en italiano de Francesco Petrarca constituye una especie de conclusión o moraleja de justicia poética que Peralta usa para «juzgar» la nefasta boda del Alférez, pero aparece en boca de un personaje casi doscientas líneas antes de acabar la primera historia y dar comienzo a la siguiente novela con la que mantiene una estrecha relación, «El coloquio de los perros». Por eso, por la presencia de algunas situaciones y expresiones escabrosas y poco ejemplarizantes en determinadas novelas, así como por la conocida ironía cervantina, acostumbrada a aparecer en los títulos, parte de la crítica se ha cuestionado la ejemplaridad moral de las narraciones y ha dudado que la afirmación fuera sincera.

Se sugirió, entonces –Américo Castro, especialmente, con sus teorías sobre el erasmismo, las tensiones entre cristianos viejos, nuevos y la limpieza de sangre–, que el insistente alegato de la intencionalidad moral se debía a una **cautela social y literaria**, un empeño de Cervantes –escaldado como estaba en su accidentada biografía– por protegerse de las amenazas de la censura civil e inquisitorial y de no ver empañada la respetabilidad después del clamoroso éxito literario obtenido con el *Quijote* en 1605, dado que tocaba un género con fama de inmoral y desvergonzado por ser herencia de Boccaccio. El propósito cervantino de **dignificar este género** y desmarcarse de la acusación de inmoralidad que desde antiguo pesaba sobre el mismo, le llevó a anteponer ese título chocante y a insistir al lector en la posibilidad de sacar de cada una de las novelas lecciones provechosas. El mismo Cervantes señala que sus narraciones son entretenidas y originales y que el provecho ha de sacarse «así de todas juntas como de cada una de por sí».

No obstante, a quienes han defendido la ejemplaridad primordialmente moral de las *Novelas* se

les ha recordado –Ángel Basanta y Antonio Rey Hazas, especialmente<sup>3</sup>, a partir de una idea de expresada por Peter Dunn–, la **corriente literaria** española iniciada por el *Libro de buen amor* y seguida por *La Celestina* de **enseñar mostrando**, más que una conducta recta, **los peligros de una equivocada**, por lo que la supuesta escabrosidad de algunas expresiones y situaciones no

---

<sup>3</sup> Ángel Basanta, ed.: *Rinconete y Cortadillo*, Biblioteca didáctica Anaya, Madrid, 1985, p. 119 y Antonio Rey Hazas, ed.: *Novelas ejemplares*, Vicens Vives, Barcelona, 2003, p. XII. Para Peter N. Dunn, vid. supra Avalor-Arce, *Suma cervantina*.

es más que fidelidad literaria del autor a la realidad y al habla de sus personajes, que nunca debe traicionar.

En este sentido, Unamuno ya sugirió hace tiempo –y así lo viene afirmando el cervantismo desde Luis Rosales y Joaquín Casaldueiro hasta Vicente Gaos, Peter N. Dunn o Juan Bautista Avalle-Arce– que la ejemplaridad sea más bien de **orden estético-literario**: las *Novelas ejemplares* son ejemplares como novelas, más que ejemplares moralmente, y lo que Cervantes pretende es dar carta de naturaleza literaria a un **género narrativo nuevo**, diferente y autóctono, en lugar de calificar unos determinados contenidos desde una perspectiva moral. Con orgullo de autor, como el jugador experto que enseña sus cartas en una buena baza, las presenta al lector como modelos perfectos de la teoría literaria moderna que ya comenzó, sin percibirlo, con el *Quijote* –pero que la aprobación del público lector le confirmó al convertirla en un éxito de ventas, como ocurrió a Lope con la propuesta de la «comedia nueva»–, y de la que las *Novelas ejemplares* serían la culminación en el **proceso de elaboración formal**. Por eso se complace en mostrar su «mesa de trucos» –la otra expresión que llama la atención en el texto preliminar del «Prólogo»–, es decir, los **recursos** innovadores que ha empleado **para escribirlas**.

Quizá, la fundamental aportación de las *Novelas ejemplares* al género es su **afán de verosimilitud**. Como otros muchos escritores barrocos, Cervantes pretendía **conjugarlo admirable con lo verosímil** y hacer creíbles los sucesos más disparatados; pero, al contrario que la mayoría, el autor del *Quijote* lo consiguió, como declara con orgullo en el *Viaje del Parnaso*:

*«Yo he abierto en mis novelas un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino».*

Sus doce novelas responden en buena medida a ese reto, pues **convierten en verosímiles sucesos casi imposibles**, como que un par de ricos y nobles caballeros estén dispuestos a transformarse en gitano el uno y en criado el otro para «merecer, el amor de una gitana («La gitanilla») y de una fregona de mesón («La ilustre fregona»), o que unos perros puedan hablar, razonar y narrar con habilidad («El coloquio de los perros») o que un loco que se cree de vidrio acabe por convertirse en un héroe («El licenciado Vidriera»). Para lograr la verosimilitud de sus novelas, Cervantes recurre a una amplia gama de recursos, tales como el empleo de los **juegos de espejos** y cajas chinas, las **afirmaciones sobre la verdad del caso** o las **precisiones históricas y geográficas**.

Para Cervantes, en el nuevo género de la *novela (moderna en miniatura)* la **obra bien hecha**, verosímil y coherente, lleva **aneja la satisfacción moral**, pues, como afirma Edward C. Riley, «para Cervantes la verdad poética y la moralidad eran en último término inseparables». Las novelas cervantinas son ejemplares con independencia de que ocasionalmente narren

episodios escabrosos que rozan la inmoralidad o de que las expresiones que utilizan los personajes sean poco decorosas. Cervantes sabe que, a fin de cuentas, mostrar los peligros de una conducta inmoral puede ser tanto o más ejemplarizante que describir las bondades de una conducta recta. En último término, el nuevo género de la *novela* exige un **papel activo del receptor**, es decir, es al lector a quien corresponde encontrar la moralidad de las *Novelas ejemplares*, desde su propia perspectiva y con plena libertad, no desde el dogmatismo de un solo punto de vista como puede ser el del autor o el del protagonista, ya sea en los tradicionales libros de caballerías o en la nueva picaresca. Al contrario que sus contemporáneos, que seguían utilizando el viejo esquema medieval ejemplo-sentencia en el que la moraleja era algo ajeno a la narración, un postizo posterior o previo a ella, y que considera lector casi un analfabeto funcional, incapaz de encontrarla por sí solo, Cervantes defiende la idea tan actual de **un lector inteligente**, pues confía en que la ejemplaridad emane de forma natural de la novela y sea creada por el propio lector, sorteando los «trucos» sin menoscabo de su honestidad, que ha usado el autor, y en esa confianza radica buena parte de la modernidad de los relatos del autor. Sólo así puede entenderse otra idea defendida en el «Prólogo al lector»: la **novela como un juego, un entretenimiento honesto**. Pues Cervantes liga el entretenimiento a la ejemplaridad<sup>4</sup>.

Exacto. No hay que olvidar, en cualquier caso, que las *Novelas* no sólo **persiguen** la ejemplaridad moral y estética, sino también **el entretenimiento del lector**, como bien advierte en el «Prólogo al lector» Cervantes:

*«Mi intento ha sido poner en la plaza pública de nuestra república una mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo [...] Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse».*

Dicho de otra manera: quieren ajustarse al **ideal clásico del «deleitar aprovechando»**, propugnado por Horacio en su *Epístola a los Pisones*. De ahí que Cervantes defina sus novelas como «una mesa de trucos» (juego parecido al billar con obstáculos) y que insista en que «los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan». La **satisfacción estética** del lector se logra en la mayoría de los casos a partir de los **vericuetos argumentales y estructurales** de las novelas, que hicieron que Bermúdez de Carvajal las definiera como doce laberintos, que se atraviesan entre continuas confusiones y espléndidas sorpresas. No hay que olvidar, sobre todo, que el tipo el lector para el que fueron compuestas era de mentalidad barroca, amigo de ser sorprendido e impresionado gratamente.

---

<sup>4</sup> El primitivo título que sugieren los privilegios de Castilla y Aragón y la aprobación Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*), luego definitivamente abreviado –porque, quizá, resultaba mucho más irónico y confuso, sobre todo por el superlativo– incidía en la finalidad moral.

**En conclusión**, Cervantes quiso, pues, con sus *Novelas*, **entretener y enseñar** («ejemplaridad moral»), a la vez que las llevó a considerar como **modelo digno de ser imitado** porque sabía que estaba abriendo en la literatura española el camino a un **género nuevo** («ejemplaridad estética»). «Si después de todo ello –afirma Peter N. Dunn– el ingenuo lector insiste en leer “Rinconete y Cortadillo”, por ejemplo, [o “El coloquio de los perros”,] como si fuese un anuncio de la alegría del hampa sevillana, [“El licenciado Vidriera”, como un elogio a la locura provocada por el amor no correspondido; “La ilustre fregona”, como una invitación al estupro y al engaño de los padres; y “El casamiento engañoso”, una defensa de los falsos y dañinos matrimonios de conveniencia], entonces peor para él. Cervantes ha tratado de definir el punto más allá del cual él ya no se siente responsable de defender al lector contra su propia necedad», pues no ha llegado a percatarse que el autor, con sus *Novelas ejemplares*, se erigía en **un defensor atemporal de unos valores** tan válidos en el siglo XVII como en el XXI, como son el derecho a una vida digna, la necesidad de una justicia imparcial, la libertad y la fraternidad, la coherencia entre pensamiento y conducta, o la posibilidad de decidir cómo va a ser la existencia personal más allá del determinismo familiar o de los prejuicios sociales.

## Clasificación

Otro de los aspectos, que la crítica<sup>5</sup> ha debatido ampliamente, es desentrañar el **criterio** que siguió Cervantes para ordenar las *Novelas* tal como fueron publicadas en 1613 y, por consiguiente, su **clasificación**, punto que el autor, a propósito de la tan traída y llevada «ejemplaridad», **soslaya por falta de espacio** y de tiempo: «*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».

Como se decía más arriba, el **orden** de la colección **no se ajusta al cronológico**, quizá –se ha pensado– porque el autor pretendía buscar la **variedad de tono narrativo**. Así se alternan las novelas que se podrían denominar anacrónicamente «**realistas**» e «**idealistas**». Evidentemente, las doce creaciones cervantinas parten de **criterios genérico-literarios diferentes**. No obstante, la crítica, siguiendo a González de Amezúa, suele agruparlas, desde una **perspectiva pedagógica**, en **tres bloques**:

- **Novelas de carácter idealista o heroico**. Están ligadas a la tradición de la **novela bizantina, caballeresca y pastoril**, o bien a la *novella* italiana. Se consideran las menos originales en cuanto a su concepción y desarrollo. Estas narraciones suelen presentar la **cara más favorable de la realidad**, un mundo en el que reinan el **orden y la armonía** y en el que triunfan los **valores más dignos y nobles** del ser humano. Los obstáculos y dificultades que

---

<sup>5</sup> Vid. Jorge García López ed., Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. LXI-LXXIX.

se acumulan y que complican la trama son finalmente superados y el final feliz consagra el **triunfo del amor y de la virtud**. Estas novelas de **corte idealizante** son: «La española inglesa», «El amante liberal», «La fuerza de la sangre», «La señora Cornelia» y «Las dos doncellas». Ninguna de las seleccionadas como lecturas prescriptivas pertenece a este grupo.

- **Novelas realistas.** Están ligadas a la **tradicción narrativa española**, en especial a la **novela picaresca**. Presentan un **cuadro de costumbres** o una serie de **tipos humanos** con una **perspectiva crítica y satírica**. Los personajes suelen ser de baja extracción social y moral, y en ellas el tema amoroso pierde protagonismo. La crítica considera este tipo de novelas como **las más logradas** de la colección. «**Rinconete y Cortadillo**», «**El licenciado Vidriera**» y «**El coloquio de los perros**» forman parte de este grupo, junto con otras dos novelas que se inspiran en **motivos folclóricos** y están próximas al cuento de Boccaccio: «El celoso extremeño» y «**El casamiento engañoso**». Cuatro de las prescriptivas pertenecen a este grupo del *realismo objetivo* cervantino opuesto al *realismo dogmático* o *del desengaño* –sea dicho de paso, según Carlos Blanco Aguinaga<sup>6</sup>.
- **Novelas mixtas o híbridas.** Se trataría de un tercer grupo, formado por «La gitanilla» y «**La ilustre fregona**», llamadas por algún crítico **novelas ideorrealistas**, que participan de algunos de los rasgos de los dos grupos anteriores. En ellas el proceso idealizador toma como punto de partida la realidad. Ambas novelas basan su trama en la **anagnórisis final**. La última, la que quedaba, «La ilustre fregona» es de este grupo.

Lo que está claro es que **no** puede establecerse, como pretendía González de Amezúa, una **evolución** entre los distintos grupos (de las novelas **más idealistas a las más realistas o viceversa**), ya que los pocos datos que se tienen sobre las fechas de composición de cada una de las narraciones no ofrecen elementos concluyentes a este respecto y, en los estudios individuales, aparecen aspectos y elementos que van pasando de unas a otras en función de los intereses narrativos que anulan cualquier clasificación estricta.

---

<sup>6</sup> Carlos Blanco Aguinaga: «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.

### «RINCONETE Y CORTADILLO»

Se trata de la más popular de las *Novelas ejemplares* y, probablemente, la mejor de las doce narraciones. Entre ellas «Rinconete y Cortadillo» se singulariza por su ironía y su intencionalidad crítica y satírica de ciertos aspectos sociales de la realidad histórica española en el siglo de oro. En su poder de crítica social coincide, en parte, con «El licenciado Vidriera», aunque sin el carácter sentencioso de ésta; y en su radiografía de algunos sectores de la sociedad y ciertas costumbres de la época, especialmente del mundo del hampa –pícaros, golfos, pillos y delincuentes– constituye un acercamiento a los asuntos de la picaresca, en lo cual coincide con «El coloquio de los perros», si bien ninguna de las dos es una novela picaresca al uso, es decir, al modo de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, a quien Cervantes da la réplica en estos relatos.

- **Argumento**

Dos jóvenes pícaros que han escapado de sus casas, Pedro del Rincón y Diego Cortado, se encuentran por casualidad en la venta del Molinillo, entre Castilla y Andalucía. Ambos se cuentan su vida y se dan un tratamiento pomposo, como si de dos caballeros nobles se tratara. El contraste entre su lenguaje y su aspecto, pobre y andrajoso, acaba con las confianzas mutuas sobre su verdadera condición humilde. De cualquier forma, se prometen amistad y deciden emprender juntos el camino hacia Sevilla, no sin antes mostrar sus artes en el robo y la estafa con unos caminantes que se ofrecen a llevarlos y con un arriero, a quien despluman en las cartas.

En Sevilla trabajan como sportilleros y Cortado consigue robar la bolsa de un sacristán que se le acerca y a quien engaña. Este hurto es visto por otro joven, quien les dice, en lenguaje de germanía, que en la ciudad no se puede robar por libre, sin el conocimiento y permiso de Monipodio. Los protagonistas acuden a casa de Monipodio –por el camino se enteran de algunos usos y costumbres de la cofradía, el rufián jefe de la devota organización delictiva–, y allí contemplan impresionados y son testigos de excepción del ir y venir de los más diversos tipos de ladrones, tramposos, delincuentes, matones a sueldo y coimas, es decir, la flor y nata del hampa sevillana, consentida y aún fomentada por un laberinto corrupto de representantes de la justicia, la policía y colaboradores de tan singular gremio de la delincuencia que imita, en su organización y ética, la de una comunidad religiosa o una sociedad mercantil.

Al final de la novela, Rincón y Cortado, que habían sido admitidos en esa sociedad de malhechores, deciden abandonarla, pues no aceptan la disparatada mezcla de delincuencia y devoción que allí se practica.

- **Contenido. Relaciones con la picaresca**

Los **temas**, el **ambiente** y los **protagonistas** son los propios de la **novela picaresca**. La marginación social y la forma de vida del hampa de ciudades españolas suponen el epicentro que impregna todo el relato. Por su parte, Rincón y Cortado están claramente enraizados en la tradición del pícaro y son presentados como tales (Cortado roba a los transeúntes, y Rincón se gana la vida haciendo trampas de tahúr), así como el conjunto de personajes que desfilan por la narración, plagada de marginados sociales, rufianes, valentones y matachines.

Pero hasta aquí llegan los parecidos, porque **Cervantes** no se propuso escribir una novela picaresca y, por tanto, **se encarga muy bien de alejarse** de ella desde el comienzo contraviniendo sus características estructuradoras. Para empezar, no cumple con el rasgo definidor de la picaresca, ya que **no se trata de una autobiografía** y está **narrada en tercera persona**, algo impensable en la tradición que inauguró el *Lazarillo de Tormes* y siguió el *Guzmán de Alfarache*. El narrador en tercera persona revela una **actitud de distanciamiento** con respecto a los materiales narrados. Salvo en alguna ocasión, muy de pasada, en que el autor se introduce en primera persona en la narración (por ejemplo ésta: «*olvídaseme de decir que así como Monipodio bajó...*»), el narrador omnisciente no abusa de su privilegio de conocerlo todo: recuérdese que la presentación inicial de Rincón y Cortado se apoya fundamentalmente en sus detalles externos: que sus minibiografías proceden de sus propias voces, no del narrador; y que, incluso, en la presentación de Monipodio se procede gradualmente, primero por medio del mozo sportillero y después por los propios hechos y costumbres del empresario hampón. Sólo al final, cuando llega el momento de la crítica moral, el narrador asume, en el último párrafo, toda la responsabilidad del relato, pero lo hace a través de la visión de Rinconete. Por ello, puede afirmarse que en la visión de los hechos referidos el narrador busca el despliegue de perspectivas de los personajes en los abundantes diálogos y adopta una actitud de distanciamiento, sustentada fundamentalmente en la **ironía** y en el **perspectivismo**: en el entremés monipidiano es la visión de Rincón y Cortado la que recibe el lector. Además, son **dos personajes y no uno** los protagonistas de la historia y se encuentran en la venta del Molinillo «por casualidad», mientras que en el determinismo picaresco nada parece ocurrir por azar. Por otro lado, **no son criados** de ningún amo, sino que actúan por cuenta propia y así pueden ser los verdaderos protagonistas; sus vidas **no vienen determinadas por su condición social**, pues no hay unos antecedentes que los empujen hacia el delito, y, por tanto, su inclinación responde más bien a sus deseos de libertad y diversión, muy alejados de las penalidades que atraviesan las vidas de Lázaro y Guzmán. Rincón y Cortado, pues, responden más a una realidad de la época que a un modelo literario y, por eso, **se comportan como pícaros, sin serlo**, pues ejercen de sportilleros (oficio característico de la picaresca), realizan pequeños hurtos, juegan a las cartas con trampas, tienen ingenio para sobrevivir, viajan por los caminos de España y, en fin, luchan por la vida sin otras armas que su inteligencia porque

son dos jóvenes que viven en la **realidad marginal de la España del Siglo de Oro**. Si Cervantes caracteriza a estos dos pillos y golfillos como apicarados es porque la tradición narrativa existente era la de la picaresca, que se encargó antes de reflejarla literariamente, y nada más. Cuando el lector presencia la vida que pulula por el patio de Monipodio, se da cuenta de las diferencias cualitativas y cuantitativas que hay entre la vida que han podido llevar los dos protagonistas –unos niños que juegan a ser pícaros– y la asociación del hampa sevillana, el mundo pícaro verdadero. No hay que olvidar, por otro lado, que **Rincón** será el encargado de expresar la crítica social o «ejemplaridad» de la novela con sus comentarios finales. Al ser el más inteligente y noble de los dos –como «joven de buen entendimiento y buen natural» lo define Cervantes– posee un **fondo moral** que le permite entender en seguida el funcionamiento y ética de la desvergonzada cofradía monipodiana y la «vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta» que allí se lleva. Entonces, descubierta la verdad, convence a Cortado para que la abandonen, decisión que cumplen pasados algunos meses. En el cinismo de un verdadero pícaro, esto hubiera sido impensable.

- **Estructura**

El texto no presenta externamente división en capítulos, aunque puede ser estructurado en **tres partes** que responden a la clásica estructura lineal de toda narración, y que responden a las tres etapas en la experiencia de Rincón y Cortado:

- a. La **primera** (la introducción) relata el **encuentro** casual entre los dos protagonistas en la venta, al comienzo de la novela, hasta el establecimiento de Rincón y Cortado, advertidos por el asturianillo, como mozos portadores de mercancías en la sevillana Plaza de San Salvador. Este período inicial de la narración concluye cuando se consuma el robo de la bolsa y le pañuelo del sacristán por Cortado. Es ésta la parte del relato que más **se acerca a los asuntos propios de la picaresca**. La presentación de los jóvenes se realiza dentro de sus cánones en cuanto al aspecto harapiento, las miniautobiografías que se relatan recíprocamente y las primeras fechorías que realizan juntos, consistentes en un engaño a un arriero y sendos robos a un viajero francés y a un sacristán sevillano, similares a las que habían realizado individualmente: andanzas típicas de dos marginados voluntarios, parásitos en una sociedad empobrecida, rígidamente estratificada y moralmente empobrecida. El encuentro entre Rincón y Cortado viene marcado, además, por la **ocultación** que hacen el uno al otro sobre su verdadera condición social. La falsedad de sus orígenes se evidencia en el tratamiento de «vuesa merced» o «señor gentilhombre» que se aplican. Cuando por fin dejan de fingir y se muestran **sinceros** el uno con el otro, surge una **amistad** basada en la **confianza** mutua.

Esta primera parte, como se ha dicho, entronca con la **tradición de la novela picaresca**, de la que toma algunas características pero enseguida **distanciándose** de ella. Cuando Rincón y Cortado se conocen, actúan de manera falsa, irónica y mentirosa: cada uno de ellos intenta esconderle al otro su verdadera identidad, por lo que ambos utilizan el lenguaje con hipocresía y se dirigen a su interlocutor con expresiones impropias de su estamento social, como «señor gentilhomme» o «vuesa merced», a pesar de que tanto uno como otro van vestidos con andrajos. Sin embargo, la desconfianza inicial no tarda en ser reemplazada por la sinceridad cuando, concluido el breve relato de sus vidas, Rincón propone que dejen de fingir una grandeza que no tienen y confiesen «que no teníamos blanca, ni aun zapatos». De esa manera, la ironía, el engaño y la desconfianza –propias de la picaresca– dejan paso a un nuevo tipo de relación entre los dos jóvenes, fundada en la **confianza**, la **amistad** y la **sinceridad**. La confesión mutua de los dos personajes demuestra que Rincón y Cortado saben muy bien lo que son, conocen el lugar que ocupan en la sociedad y no ignoran que ciertas actividades quedan al margen de la legalidad, lo contrario de lo que parece sucederles a los cofrades sevillanos encabezados por Monipodio tal y como comprobarán en la segunda parte. Cervantes, pues, ya se ha alejado otra vez, de la ética del género.

- b. La **segunda** parte (el desarrollo) es la más extensa y fundamental de la novela. Constituye un descenso a los **abismos de la delincuencia social** regida por el soberano Monipodio. Comienza con la aparición del mozo esportillero, que les advierte a Rincón y Cortado de la obligación de registrarse en la **cofradía**, y concluye ya casi al final de la obra, cuando todos los hampones se despiden de **Monipodio** y se dirigen a sus distritos asignados.

La **organización y distribución** de materiales en esta parte es **perfecta**: se abre con el diálogo entre el mozo-guía y los dos muchachos, continúa con el viaje de los tres a casa de Monipodio y, al mismo tiempo que esto ocurre, se prepara la presentación de Monipodio y de lo éste representa, con lo cual Rincón y Cortado inician su **aprendizaje** y acercamiento gradual al monstruoso laberinto en que van a ingresar. En perfecta simetría, y muy brevemente, en el penúltimo párrafo de la novela, concluye esta parte con la reaparición de los mismos motivos: despedida de Monipodio, viaje al distrito asignado acompañados por Ganchoso y la consiguiente advertencia de éste para que no falten a la reunión del domingo, en la cual Monipodio dará una lección magistral sobre el arte de sus oficios.

En el medio queda el divertido y dinámico **cuadro de costumbres** hamponas, lleno de plasticidad, colorido, ironía y comicidad, que presencian Rincón y Cortado en el **patio de Monipodio**. Cuando llegan aquí, el lector observa con sorpresa, y a través de los ojos también pasmados de los muchachos, el funcionamiento de una asociación de ladrones y matachines, una auténtica escuela de delincuencia. Al ser admitidos en la

organización, la secreta institución se abre ante el lector y se posibilita la observación directa de un desfile de lo más selecto de esa corporación: estudiantes, ciegos, viejos con aspecto de nobles o esportilleros, rufianes y prostitutas; y el lector puede disfrutar, además, del conflicto entre Juliana la Cariharta y su pareja el Repolido, además de conocer a otros miembros de su misma calaña.

Con el muestrario de hampones e historias que desfilan y la articulación de las situaciones, fácilmente se aprecia que ese cuadro de costumbre se convierte en una pieza teatral, en la que Rincón y Cortado asisten, como si fueran el público, a una verdadera obra de teatro, pro en este caso real, representada sobre las tablas del patio de Monipodio (metafórico «corral hampón de comedias»), escenificado por los actores que son los cofrades y dirigido por el director de la compañía que es el formidable empresario del hampa, Monipodio. Esta segunda parte, pues, recuerda a un **entremés de rufianes**, de los que Cervantes había cultivado en *El rufián viudo* o en la primera jornada de la comedia *El rufián dichoso*. Rincón y Cortado ya no son los auténticos protagonistas activos de la primera parte, sino los espectadores. Existe una gran disparidad entre la primera y la segunda parte de la novela; sin embargo, Cervantes consigue disimularla por medio de sus **dos personajes**, quienes confieren **unidad** a la narración. En efecto, Rincón y Cortado están presentes en ella desde la primera hasta la última línea, y todos los acontecimientos se relatan desde su punto de vista y la de otros personajes que cuentan su historias. El **alejamiento de la picaresca** se produce de nuevo. Rincón, al ser hijo de buldero, percibe en seguida el engaño que se esconde tras la «devota» cofradía, que usa el lenguaje religioso, como si fuera un habla de germanía, para ocultar sus actividades ilegales con la connivencia de los estamentos poderosos que han de vigilar la ley y hacerla cumplir.

Como se decía, esta segunda parte se desarrolla con un **ritmo muy dramático**, como si fuera un entremés: su escenario es único, un patio, y su estructura se corresponde con la de una pieza teatral **dividida en tres escenas**. Como en las comedias, el paso de una escena a otra viene determinado por la entrada o salida de uno o varios personajes:

- b.1** En la **primera escena**, Rincón y Cortado son aceptados en la cofradía, lo que permite conocer a una parte de sus miembros, entre los que hay estudiantes, ciegos, viejos de aspecto grave, esportilleros, etc.
- b.2.** La **segunda escena** relata el conflicto entre Juliana la Cariharta y el Repolido, y presenta a diversas prostitutas y rufianes.
- b.3** Al principio de la tercera escena, el patio vuelve a poblarse, y se ve a un cliente de la hermandad, que se queja por un servicio mal ejecutado y exige que le devuelvan su dinero. Esta escena concluye con la asignación de un puesto delictivo a los

novicios y la designación de sus alias hampones, con los que se les conocerá a partir de este momento en que son admitidos en la cofradía: Rinconete y Cortadillo.

- c. La **tercera** y última parte (el desenlace eludido, pero levemente insinuado en la decisión que toman ambos muchachos de abandonar la vida monipodiana), es la más breve pues ocupa tan solo un párrafo. Sirve para conocer las **reflexiones de Rinconete** sobre lo que han contemplado y el consiguiente asombro ante la deformación cultural, la degradación de usos religiosos, la extraña organización administrativa y financiera de Monipodio y la corrupción de la justicia y policía sevillana. Esos comentarios de Rinconete contienen la **«ejemplaridad» del relato**, es decir, la crítica moral no sólo de la **ética** de la **cofradía** y los **hampones** que la componen, sino también de toda la **sociedad** que la ampara y protege hipócritamente. En esta parte, Rincón y Cortado se encuentran ya **fuera del patio** de Monipodio, y el lector no sabe más sobre ambos, ya que Cervantes decide que *«se deja para otra ocasión contar su vida y milagros»* y promete una continuación que nunca llegó. De manera, «Rinconete y Cortadillo» se convierte en una novela de final abierto. Es más que probable, no obstante, que el autor considerara cerrada su novela, cuyo centro no es la peripecia de Rincón y Cortado, sino el patio de Monipodio: una vez pintada la singular cofradía de ladrones, no quedaba nada más que añadir. Por eso la novela se cierra bien, aunque no lo parezca.

- **Espacio y tiempo**

El estudio del **tratamiento del espacio** revela algunos aspectos importantes en la estructura de la novela. La **primera parte**, con la presentación, viaje y asentamiento sevillano de ambos muchachos, es la más itinerante. Este encuentro, viaje y posterior llegada a Sevilla constituye un recorrido geográfico y social hacia el mundo de Monipodio. La narración, por tanto, transcurre en **lugares abiertos**: los campos de Andalucía que Rincón y Cortado atraviesan tras encontrarse en Sierra Morena y las calles y plazas de Sevilla cuando llegan a esta ciudad.

Justamente en la **segunda parte**, después de un breve recorrido sevillano, ya preparatorio del aprendizaje social, cultural y moral, el **espacio** se reduce a un **único y cerrado** foco, el patio de Monipodio. Este espacio reducido es, en primer lugar, una academia de la delincuencia; pero también es un espacio **metafórico** en el que se reproducen los convencionalismos, corrupciones, ordenamientos administrativos y legales y la misma estratificación jerárquica de la sociedad española del Siglo de Oro. No se olvide que la institución monipodiana guarda todas las apariencias y está perfectamente organizada como una comunidad, incluso en los nombres religiosos que se le dan: *cofradía, hermandad, confraternidad, orden, congregación*.

Por su parte, el **tratamiento del tiempo** responde a la disposición **lineal**, propia del relato clásico. Con todo, hay aspectos relevantes que señalar. Inmediatamente después de la presentación de Rincón y Cortado *un día de los calurosos del verano*, se produce una vuelta atrás, **analepsis** o *flash back* mediante la cual ambos muchachos reconstruyen sendas minobiografías de su pasado. Con ello, el lector, después de un comienzo del relato *in medias res*, se entera –y se enteran ambos muchachos a la vez– de sus vidas y de cómo han llegado a tal situación.

Otro aspecto que conviene señalar, en la adecuación del tiempo narrativo y el tiempo real de la historia, es el **tratamiento elusivo de los momentos vacíos**, sin relevancia alguna: por ejemplo, el viaje a Sevilla, totalmente omitido en la narración, aunque se supone, por lógica, que dura varios días, hasta la llegada a la ciudad andaluza, pero sin saberse cuántos; o el resumen narrativo final, en el que se omite toda relación de lo ocurrido en «*algunos meses*», los que Rinconete y Cortadillo pasaron en la cofradía hampona hasta que la abandonaron.

Especial interés refleja la **variación del tratamiento del tiempo** en la **segunda parte** de la obra: precisamente en la grotesca reunión en casa de Monipodio, el tiempo narrativo y el real, y su **movimiento lento**, se acercan notablemente en su duración, como ocurre en una obra de teatro. Es éste el momento de la novela en el que todo se subordina al cuadro de costumbres hamponas, a su colorido y plasticidad, a su casi representación teatral y a su imagen concentrada de una realidad corrupta y de una inversión denigrante. Su duración, pues, es la de las **pocas horas** que dura –y se lee– la peculiar velada.

- **Personajes**

- a. **Rincón y Cortado.** Son los verdaderos **protagonistas** de la historia. Ambos constituyen el **hilo conductor** de la obra y dan **coherencia** al relato. Son dos jóvenes apicarados que se marchan de casa para buscar una vida libre y alegre que los conduzca a diversas aventuras, aun siendo muy conscientes de que sus prácticas quedan al margen de la ley. Como buenos pícaros, roban y estafan. **Rincón** es hijo de un buldero, oficio de tradición picaresca y relacionado con la delincuencia de los estafas, y es un hábil tramposo en el juego de naipes. **Cortado** es aficionado al dinero fácil; su padre tiene el oficio de sastre y calcetero, de dudosa reputación en la época por estar relacionado con el latrocinio. Son dos jóvenes inteligentes y con altas dosis de ingenio que, finalmente, muestran su superioridad moral al abandonar la cofradía, pues censuran la corrupción de la justicia sevillana y el peculiar modo de concebir la religión por parte de los hampones; además, se burlan y no perdonan los problemas que tienen con el lenguaje Monipodio y sus secuaces. Estos últimos solo conocen la jerga de germanía, que les sirve para ocultar sus fechorías y hacerse inaccesibles para los intrusos. Resulta evidente que Cervantes, a

través de los miembros de la cofradía, presenta una estrecha unión entre inmoralidad e ignorancia.

- b. Monipodio.** Destaca sobre los demás personajes. Es un hombre primitivo tanto en su aspecto como en su forma de comunicarse y actuar. La burla que Cervantes hace de él queda patente por el contraste entre el deseo de Monipodio de utilizar un lenguaje elevado y la realidad de su habla, llena de incorrecciones
  - c. Otros personajes.** El conjunto de personajes del patio de Monipodio constituye un fresco de personalidades marginales adornadas con defectos muy parecidos a los de su jefe, si bien resultan deliciosas las apariciones de personajes como la Cariharta, el Repolido, Maniferro y, sobre todo, la Pipota, alcahueta borracha con claras reminiscencias del personaje de *La Celestina*.
- **Técnica y estilo. El léxico de la marginalidad o *habla de germanía***

Los principales **procedimientos técnicos** quedan ya señalados en apartados anteriores. Básicamente con la técnica de **distanciamiento** y la **actitud irónica**, fundamentales en esta narración para conseguir el alejamiento de la picaresca y el propósito crítico.

Importa señalar ahora especialmente **la comicidad y el humor** como rasgos más relevantes de «Rinconete y Cortadillo». Son características singularmente cervantinas que aquí aparecen intensamente **potenciadas por la actitud irónica** del narrador y del autor implícito, por la misma apariencia primitiva y bárbara de los grotescos cofrades de Monipodio –especialmente su jefe– en abierta disonancia con el tono solemne y litúrgico de que pretenden hacer gala, y en su consonancia con sus reiterados **errores lingüísticos**, basados en equívocos y deformaciones cómicas de palabras: *popa* (pompa), *adversario* (aniversario), *estupendo* (estipendio), *naufragio* (sufragio).

Lo mismo ocurre con los **nombres propios** en boca de estos rufianes: *Tigre de Ocaña* (de Hircania), *Judas Macarelo* (Macabeo), *Negrofeo* (Orfeo); o con disparates, como llamar al inventor de la escoba como instrumento musical un *Héctor en la música*.

Y a resaltar la comicidad contribuyen también los **nombres de los hampones**; muchos, auténticamente simbólicos, al indicar el hombre alguna característica del personaje que lo lleva: el valentón *Manferro*, el chulo *Repolido* son buenos ejemplos; y la moza de partido *Gananciosa*, la chuleada –y golpeada– *Cariharta* o la devota borracha *Pipota* también, además de representar grotescas deformaciones del amor y la religión.

Importa destacar también la **naturalidad y llaneza estilística**. El lenguaje de «Rinconete y Cortadillo» es una buena muestra del ideal formulado por Juan de Valdés en su «escribo como hablo». Basta comprobarlo en lo ajustado de las descripciones, en el realismo de los diálogos, inundados de expresiones populares, refranes, vulgarismos y, sobre todo, como característica más destacada, de voces pertenecientes al léxico de la marginalidad o habla d germanía. Como se conocía en la época a la jerga de la delincuencia: *ansia, finibusterrae, gurapas, guro, gurullada, soplar, trainel, trena* y otras muchas, algunas de las cuales han llegado hasta el «habla caliente» actual. Algunas, como «*¿Que no entrevan, señores murcios?*», provocan el equívoco cómico en boca del mismo Cortado: «*No somos de Teba ni de Murcia*» al no conoce el significado de los vocablos en germanía.

- **Sentido**

En el **patio de Monipodio** confluye y culmina la **crítica social de la novela**. Con la personalísima gracia, humor e ironía cervantina, partiendo de la observación de la realidad, se construye un grotesco y divertido cuadro de la delincuencia sevillana, organizada en torno a la figura del todopoderoso Monipodio y según leyes aceptadas por todos sus miembros.

Semejante organización monipodesca, además de servir de base para el despliegue de la comicidad y el humor cervantino, constituye una **fuerte crítica y amarga denuncia de la sociedad española de la época** que generaba, asumía y permitía la existencia real de semejantes gremios de delincuencia social y degradación humana. Aquellos rufianes, tahúres, bravucones y delincuentes a sueldo han de ser entendidos como figuras de un monstruoso laberinto social y moral propiciado por los intereses y la maldad de quienes podían pagar, protegido por el amparo más o menos tácito de una policía y una justicia corrompidas, y, en suma, alimentado por la hipocresía social.

Disfrazada con el color y la vivacidad de lo pintoresco, la rufianesca institución de Monipodio es el marco elegido por Cervantes para la denuncia y la sátira social, no sólo de los hampones, sino de **la sociedad entera**, de sus convencionalismos intolerables, religiosidad superficial, mercantilismo interesado, estatutos amañados, códigos absurdos y jerarquías establecidas. Adviértase que en Sevilla no se puede hurtar sin registrarse en la cofradía; que en la cerrada institución de Monipodio no se entra sin un examen previo; que se protege con su propia vigilancia; que se rige por su propio código; que se practica sus necesarias relaciones públicas y airea sus grotesca religiosidad; y que incluso lleva su libro de cuentas en ese escalofriante «libro de memoria» de palos, cuchilladas y agravios comunes, al tiempo que sus tentáculos alcanzan a diversos sectores sociales y a todas las zonas de la ciudad, en la cual cada delincuente tiene asignado su distrito.

De todo ese **ambiente de deformación social, moral y religiosa** que aparece retratado en la novela **sólo parece salvarse la amistad de los dos muchachos**, Rincón y Cortado.

Ya se ha dicho que el **propósito crítico-moral** descansa sobre el **personaje de Rincón** porque es el encargado de expresar la «ejemplaridad» de la novela, aunque el lector ya lo ha visto de sobra, con los sorprendidos ojos del muchacho y con los de Cortado. Después de abandonar el patio monipodisco, Rincón juzga con ironía la **actitud y las actividades de los hampones** que acaban de conocer.

En particular, se asombra de la ignorancia y el **peculiar modo de concebir la religión**: admira «la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, de homicidios y de ofensas a Dios». Y se ríe, sobre todo se ríe de su incultura lingüística y de su condición insólita de rufianes devotos.

Por otro lado, Rincón censura la **corrupción de la justicia y la policía sevillanas**, que protegen y amparan las actividades delictivas con una hipocresía por completo reprobable. En «Rinconete y Cortadillo», Cervantes denuncia los hábitos de una sociedad que permite e incluso acepta la existencia de estas verdaderas escuelas de delincuencia. Y es que no hay que olvidar que, al describir su peculiar «cofradía» de ladrones, el autor inventa mucho menos de lo que parece, ya que diversos textos de su época demuestran que tales organizaciones delictivas fueron habituales en el Siglo de Oro, tanto en Sevilla como en otras ciudades españolas.

Con todo, lo importante no es el realismo del relato, sino la **capacidad literaria para hacerlo verosímil**; esto es, para hacerlo aceptable a la experiencia del lector, aunque en la realidad no hubiesen existido ese tipo de personajes ni los hechos denunciados por el autor. Lo fundamental es, pues, la verosimilitud con la que dos pícaros abren el patio cerrado y hermético de una mafia sevillana, y así lo demuestran ante los admirados ojos del lector, para el que, de otro modo, estaría completamente sellado. No se olvide que Cervantes dice en el *Viaje del Parnaso* que «la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia» (VI, vv. 61-63). Es más, el patio de Monipodio es tan cerrado, tan ajeno, que parece un país diferente, tiene su frontera espacial e incluso su idioma propio y distinto, el lenguaje de germanías, que Rincón y Cortado, por eso, no comprenden.

En cualquier caso, las observaciones finales de Rincón sirven para demostrar la **superioridad moral de los dos protagonistas** con respecto a los miembros de la cofradía, quienes no parecen percatarse de lo disparatada que resulta la mezcla de lo delictivo y lo devoto y se empeñan en imitar el comportamiento y habla de religiosos, caballeros y cortesanos, cuando en realidad no son más que meros criminales. Por eso sus prácticas religiosas y su sentido del honor acaban convertidos involuntariamente en una parodia del comportamiento de quienes pertenecen a clases sociales más elevadas.

Por otro lado, la ignorancia de los cofrades se manifiesta con toda claridad en sus divertidos errores lingüísticos. Los delincuentes de Monipodio sólo conocen bien su lenguaje particular, la jerga de germanía, el habla de la delincuencia que les sirve para ocultar sus fechorías a los oídos de los demás y resulta inaccesible para los intrusos. Su marginación social es resultado de su forma de comunicarse y viceversa, y es evidente que Cervantes establece un **estrecho vínculo entre su ignorancia del lenguaje y su inmoralidad**. De algún modo, el autor advierte de los peligros que acechan a quienes desconocen su idioma pues éste puede ser usado más como una forma de enmascaramiento de la realidad que un instrumento de comunicación como ocurre con los hampones del gremio sevillano y a Rincón y Cortado al principio de la novela, cuando se conocen y hablan por primera vez. Los disparates lingüísticos de Monipodio y sus secuaces hacen reír, pero en el fondo enseñan una verdad de gran trascendencia: que para ser conscientes y libres es imprescindible dominar el lenguaje.

## «EL LICENCIADO VIDRIERA»

- **Argumento**

El protagonista de la obra es Tomás Rodaja, de once años al que encuentran dormido en la ribera del río Tormes dos muchachos que se dirigen a Salamanca a cursar sus estudios. Al ser interrogado por ellos, Tomás les impresiona por su buen entendimiento y explica que él también se dirige a dicha ciudad en busca de amo a quien servir. Los estudiantes lo toman a su servicio y le permiten que realice también sus estudios. Pero los dos jóvenes los finalizan antes y, con Tomás, parte hacia Andalucía. Por el camino, el protagonista se arrepiente y decide volver para culminar sus estudios, pero, ya de regreso, se encuentra con un capitán de infantería, Diego de Valdivia, quien le habla mucho y muy bien sobre la vida de soldado, y lo convence para que viaje con él a Italia.

Una vez en Génova, Tomás se despide del capitán y decide visitar varias ciudades de Italia, de las que queda absolutamente maravillado. Tras su recorrido por tierras italianas y de nuevo en compañía del capitán, marchan a Flandes para, acto seguido, regresar a España, a Salamanca, a fin de terminar sus estudios y graduarse en leyes. Pero ya licenciado, una mujer se enamora de él y, para conquistado, recurre a un hechizo que sale mal. Nuestro protagonista, en lugar de enamorarse, adquiere la extraña locura de creerse hecho de vidrio y, así, se convierte en el licenciado Vidriera.

Además de esta peculiaridad, parece poseer un ingenio extraordinario que provoca las consultas más peregrinas de la gente sobre cualquier tema; de modo que la fama de su

locura y agudeza se extiende por Salamanca y Valladolid, y debido a ello una personalidad importante lo reclama durante dos años. Pero un religioso decide curarlo y vuelve para ejercer como abogado a la corte, donde la gente que antes lo quería y lo escuchaba como loco ahora le da la espalda como cuerdo. Así es que decide marchar a Flandes con el capitán Valdivia para acabar su vida como soldado.

- **Contenido**

La obra comienza con ciertos **ecos picarescos**, pues el lugar donde se encuentra a Tomás, un joven pobre vestido con ropas de labrador, es el río Tormes. Y para más señas, se dirige a Salamanca a buscar un amo a quien servir. Pero estas referencias al género del *Lazarillo* comienzan a diluirse cuando Tomás explica su intención de honrar a su patria y a sus padres, y sus actos posteriores así lo confirman: Tomás viaja, lee y, sobre todo, estudia para realizar buenas obras, algo inconcebible para el pícaro de verdad. Por lo tanto, salvo las reminiscencias comentadas, Cervantes **se aleja** rápidamente del **pesimismo y oscuridad** de la novela picaresca.

**El viaje** –como metáfora de la experiencia vital y cognitiva– que Tomás realiza por Italia muestra la belleza de las ciudades, el aprendizaje del protagonista y los recuerdos que Cervantes tiene de aquellos hermosos lugares, pues detrás de las vivencias de Tomás está el propio autor, quien estuvo en aquel país cinco años (1670-1675) como camarero en Roma y como soldado de los tercios de Nápoles. Todas las experiencias del protagonista durante unos once o doce años se resuelven en pocos párrafos, y todo para dar paso a la parte más relevante de la obra: la locura de Tomás, su última forma de adquisición de conocimiento tras los viajes y los libros.

Al igual que en *Don Quijote de la Mancha*, el motivo principal de «El licenciado Vidriera» es **la locura como fuente de inspiración divina y dsabiduría**, demencia que es aprovechada por Cervantes para mostrar su lado más ácido y mordaz contra **la hipocresía social**, y lo hace para arremeter de manera impune –y con una clara base erasmista del *Elogio de la locura*– contra tipos sociales de la época: malos poetas, sastres, médicos, boticarios, prostitutas, alcahuetas o arrieros. El autor sabe que se es más tolerante con un loco y que solo a través de su figura se pueden manifestar tales opiniones. Vidriera es interrogado sobre cualquier cuestión, y muestra una lucidez, entendimiento y sentido común impropios de alguien que se cree de vidrio. Lo más trágico es que, cuando ya cuerdo intenta ganarse la vida de la misma manera y con el mismo o mayor sentido común, se le niega ese favor porque la sociedad sólo permite que sus formas de vida, creencias y estructura social sean puestas en entredicho por un loco. Relacionado con la locura, aspecto esencial en la historia crítica del relato, es **la pertinencia del conocimiento, la sabiduría o la cultura y su relación con la sociedad**. En este sentido, la figura de Tomás Vidriera correspondería al *retrato del*

*humanista*. Con él Cervantes reflexiona de manera crítica e irónica sobre la naturaleza, límites y finalidad social del conocimiento. El duro precio que ha de pagar el intelectual que, después de dedicarse al estudio y a la investigación, pertrechado con la libertad y la verdad, se ve rechazado por la misma sociedad que pretende reformar con el conocimiento.

La locura, el viaje como experiencia vital, la cultura y la hipocresía social son algunos de los temas que se tratan en esta novelita; pero, además, Cervantes toca otro de los temas que más se repiten en su obra: **las letras y las armas**. Tomás Rodaja, licenciado en leyes, acaba su vida en Flandes como soldado bien considerado. El ideal renacentista dignifica el espíritu humano y tanto Tomás Rodaja como Cervantes lo tuvieron muy a gala.

- **Estructura**

La estructura de la obra –construida a partir de la **biografía** de Tomás– está basada de nuevo en una natural y lógica **división en tres partes**<sup>7</sup>, que coinciden con la **trayectoria vital del protagonista** y, curiosamente, con los **cambios de nombre e indumentaria** del protagonista (Rodaja-Vidriera-Rueda), que muestran –en un gradual progreso, hasta cierto punto de perfeccionamiento individual– los **distintos estados** del personaje en sus deseos de progreso social y vital:

- a. La **primera** parte (la juventud de estudiante) comprende el encuentro con los dos muchachos, la estancia y estudios en las aulas renacentistas de Salamanca, el viaje por Italia –el frecuentado viaje formativo del hombre renacentista atendiendo a los valores clásicos– y por Flandes, la vuelta a Salamanca para terminar los estudios y perder la razón. Los acontecimientos de ese periodo son muchos, abarcan unos doce años en la vida de Tomás Rodaja y, como se dijo anteriormente, Cervantes los resuelve en pocas páginas.
- b. La **segunda** parte (la locura) y más importante recoge los juicios y críticas del licenciado Vidriera, en una sarta de sentencias y apotegmas que da medida de su ingenio –por la forma de agudos chistes que toman en boca de un loco– más que su profundo conocimiento, pues son dichos muy corrientes en la época y lugares comunes de escritores satíricos como Quevedo. Cervantes parece privilegiar desde el título esta parte central por la atípica actividad censora del personaje enajenado: sólo a los niños, a los locos y a los borrachos se les permite decir la verdad, reza el lugar común clásico.

---

<sup>7</sup> Joaquín Casaldueño: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Gredos, Madrid, 1974, p.137. Jorge Urrutia, en cambio, se aparta de la común tríadica, y la divide en cuatro partes paralelas, separando los momentos de la primera: formación / viaje a Italia / apotegmas / trecho final; con lo que la primera y la última se corresponderían con una obertura y un cierre de breve extensión. En «Paralelismo formal en *El licenciado Vidriera*», *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 289-297.

- c. Y en la **tercera** parte, Tomás recupera la razón, trata de ganarse la vida con su ingenio y, cuando la sociedad le da la espalda –ya nadie le ríe las gracias porque se ha curado de su insania–, se marcha a Flandes, ahora con el apellido Rueda –el verdadero, en realidad–, para acabar su vida como valiente soldado. De nuevo Cervantes cierra el destino del protagonista en pocas líneas.

Gracias a esta organización, el autor muestra claramente que su **intención última** es la **crítica de los fundamentos de la sociedad** de la época.

- **Personajes**

- a. **Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera.** En esta obra, Cervantes no se preocupa de dotar a los personajes de la acostumbrada profundidad en el resto de su producción. Sólo el protagonista, el licenciado Vidriera, posee entidad y empaque como personaje, sobre todo al principio de la novela, cuando se le presenta como un muchacho apicarado, dotado de gran ingenio y con ganas de mostrar al mundo su valía. Durante el resto de la obra, Cervantes maneja a Tomás a su voluntad, para recordar su propio viaje a Italia, o para mostrar de forma magistral su espíritu satírico mediante el conjunto de máximas y sentencias que ocupan la parte central de la novela. Sin embargo, es Tomás quien da perfecta coherencia interna al relato y hace de la obra una deliciosa crítica mordaz, en la que se denuncian las miserias de una sociedad que silencia la voz de aquel que se atreve a mostrar sus vergüenzas.

Por otro lado, el tema de la locura hace inevitable su comparación con otro personaje de Cervantes: don Quijote, quien parece su hermano mayor en la obra del autor.

- Ambos personajes desarrollan una locura intelectual, pero mientras que don Quijote, una vez enloquecido, se dedica al ejercicio de las armas (acción), el licenciado Vidriera huye de ellas y sigue su camino de estudio e investigación (inacción).
- Mientras que don Quijote desarrolla la locura paulatinamente y de manera más o menos natural, Tomás Rodaja enloquece de golpe y por un elemento extraño a él: el membrillo que el proporciona la *dama de todo rumbo y manejo* con que pretende enamorarlo.
- Las sentencias críticas de los dos protagonistas son tomadas por juiciosas cuando han caído en la locura.

- Una vez que recuperan la cordura, don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano pero Tomás Rodaja no puede recuperar su antigua vida y tiene que enrolarse en el ejército, donde muere tras demostrar cierto valor como soldado.

## b. Personajes secundarios

Entre los restantes personajes cabe destacar al **capitán Valdivia**, que Cervantes aprovecha para engarzar los viajes y la marcha de Vidriera a Flandes en busca de una vida soldadesca, en la que alcanzará el reconocimiento que las letras le negaron, y en la acabará sus días.

## • Estilo

Si en «Rinconete y cortadillo» Cervantes demuestra un gran conocimiento del habla de germanía (la jerga de la delincuencia sevillana de la época) y del léxico de los juegos de naipes, muy extendido en este mundillo, en «El licenciado Vidriera» el protagonista usa un **lenguaje culto, lleno de latinismos**, con lo que el autor intenta reflejar de esta manera cómo era el lenguaje de otro grupo social de la época, en este caso el *estudiantil universitario*.

Durante el período de locura de Tomás Rodaja (ya convertido en el loco licenciado Vidriera), la obra está repleta de chistes, anécdotas, aforismos y sentencias. Todos ellos eran muy corrientes en la época y Cervantes los tomó de las numerosas compilaciones que se publicaron con este tipo de textos breves que forman la llamada *literatura gnómica*, a la que Cervantes era muy aficionado. Aunque la crítica –dada la escasa originalidad de estos enunciados, sobradamente conocidos por los lectores contemporáneos– no valora esta parte del relato, hay que reconocer a Cervantes la innovación que supone su inclusión encadenada de todas estos dichos dentro del argumento, relacionándolos con la peripecia vital del protagonista, de tal manera que la mención de un objeto, estamento o tipo social trae rápidamente otros relacionados con él, o incluso historias que se hallan en trance de convertirse en cuentos que recuerdan otros de origen oriental o el *Decamerón* de Boccaccio. Hasta entonces este tipo de frases sólo se agrupaban de forma inconexa en largas compilaciones temáticas.

El **diálogo** es la técnica narrativa fundamental de la segunda parte de la novela, con la dialéctica de pregunta –a veces malintencionada– del curioso y respuesta rápida, ingeniosa y lúcida por parte del protagonista; la **ironía** y la **sátira** de muchas ocurrencias y situaciones; así como la estructura **paradójica** del periplo vital del fracasado abogado Tomás Rueda – quien, recuperado de su locura, muere como soldado en Flandes–, constituyen los rasgos principales del estilo de esta novela.

- **Sentido**

«El licenciado Vidriera» –siguiendo la estructura típica de las novelas de caballerías– constituye un breve *Bildungsroman*, es decir, un relato en el que el lector asiste al proceso de formación de la personalidad del protagonista y la construcción de su propia vida. Este hecho queda claramente reflejado a lo largo del relato con el encadenamiento de los distintos nombres que recibe el protagonista (Tomás Rodaja-Licenciado Vidriera-Tomás Rueda). Éstos –junto con la manera de vestir– marcan narrativamente las diferentes etapas y el estamento social al que queda ligado el personaje.

En ese proceso, el inicio optimista está relacionado con la mentalidad renacentista pues la **búsqueda del conocimiento** será la forma que utilice Tomás Rodaja para progresar socialmente: como hijo de campesino, no puede utilizar las armas como hacían los héroes de las novelas de caballerías –aunque en su fracaso final como intelectual acabará ligado a ellas– al reconocer los amos que le proporcionan estudios en Salamanca su inteligencia y dotes para ellos. Cervantes usa el *tópico de las armas y las letras* –biográfico en él mismo– como eje vertebrador del relato.

El licenciado, producto de las aulas renacentistas, completa su formación intelectual coqueteando con la vida militar, que, en principio, rechaza y sólo utiliza como medio de procurarse el viaje por Italia y Flandes –no es gratuito que en su traslado a Italia lleve, incluso, un Garcilaso (ejemplo de «poeta-soldado»). **El viaje** es otro símbolo renacentista de esa búsqueda de la sabiduría. Finalmente, muere por las armas porque no podía vivir por las letras. Cervantes parece contraponer ambos conceptos (armas/letras) dándole a la primera una cierta primacía sobre la segunda, puesto que el licenciado parece encontrar en la vida militar lo que el cultivo continuo de la inteligencia le niega. Es más, como se verá al final, la milicia comporta fama, éxito social y libertad, tres caminos que se encuentran cerrados en el cultivo de las letras. Por eso, forzado en el alto que ha de hacer en sus estudios porque sus amos ya se han licenciado, decide probar la vida militar, animado por las excelencias que le describe el capitán Valdivia. La experiencia militar la contemplará Tomás Rodaja con cierta distancia y resultará negativa por los sinsabores de la mala vida del soldado y los daños que van provocando allá por donde pasan. Lo único positivo: su viaje por Italia y Flandes.

Acabada su primera experiencia militar, decide continuar la formación y alcanzar el título de licenciado. Pero un hecho fortuito ajeno a él, liga esa búsqueda de conocimiento –motivo central de la novela– con **la locura**. Ésta tiene, también, carácter simbólico (el vidrio como metáfora de la «verdad desnuda») pues sólo como loco consigue alcanzar la sinceridad y la libertad intelectual para criticar la sociedad que le rodea. La locura es el tercer pilar de su experiencia cognoscitiva, tras los libros y los viajes, como revelación de la

moral del mundo. Pero esta relación con los libros y el conocimiento deviene esencial para críticos como Casaldueiro, para quien el sentido de la novela se basa en «el pecado de la inteligencia», esencialmente definido en el rechazo del amor por parte del protagonista. El rechazo del amor (la anécdota central de la cortesana con cuyo membrillo enloquece), expresado con la fobia al contacto que desarrolla su neurosis y paranoia vítreo por miedo a romperse, convierte la transformación del impulso amoroso en impulso hacia la afirmación intelectual y social que proporciona la locura, única forma impune de desarrollar la crítica a la sociedad.

Dentro de la mentalidad barroca, la novela acaba mostrando **el fracaso de la razón humana**, ya que Tomás Rueda representa al intelectual –el humanista– que es rechazado por una sociedad que intenta reformar precisamente con el conocimiento y la cultura. El optimismo inicial se transforma en catástrofe, pues es la única novela de la colección en la que el protagonista es rechazado por la sociedad y muere ejerciendo la vida militar.

En el final convergen el **desengaño** del personaje (sus últimas palabras responde a los tópicos del *menosprecio de corte y vergonzoso en palacio*) y el **rechazo de la sociedad**, interpretado como repudio del conocimiento, y también de la crítica social que ha estado ejerciendo el loco licenciado. La sociedad se resiste a considerar que cuanto dijo cuando estaba loco no era tan descabellado como parecía. Lo sorprendente de este final es que con anterioridad el licenciado había rechazado la vida militar, al tiempo que su encuentro con el capitán Valdivia concreta su desengaño extremado. Puede verse ahí una progresión negativa que parece casi inversa al destino del propio Cervantes. La queja final del protagonista en su salida de la corte para marchar como soldado a Flandes expresa una amarga reflexión sobre la **hipocresía social** de la época: el vil desprecio de la **virtud y la prudencia** y la suma estimación de la **locura y la desvergüenza**.

## «LA ILUSTRE FREGONA»

La octava de las *Novelas ejemplares*, según el orden de publicación –la tercera de las seleccionadas–, pertenece a las mixtas, híbridas o ideorrealistas; se barajan las fechas de 1606 a 1612 como posibles años de composición.

- **Argumento**

Don Diego de Carriazo y don Tomás de Avendaño son los hijos de dos estimados caballeros burgaleses. El primero, atraído por el mundo picaresco, a los trece años abandona la morada familiar y se dedica a recorrer los lugares más celebrados del mundillo de rufianes, truhanes, valentones, maleantes y perdonavidas de Madrid, Toledo y Sevilla, con el nombre

de Urdiales, y alcanza fama de «pícaro virtuoso, no bebedor, honrado y generoso», y se dice de él que «se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara» (se refiere a Zahara de los Atunes, provincia de Cádiz). El segundo joven, en cambio, sigue los cauces tradicionales de los hijos de caballeros: se educa en Salamanca, donde aprende lengua latina y griega y donde pretende volver más adelante para completar su formación.

Después de tres años de vida libre, Carriazo vuelve a su ciudad natal, donde los suyos lo reciben con regocijo. Entabla amistad con Avendaño, que escucha con regocijo sus peripecias, y es la única persona a quien confiesa con nostalgia su atrevida vida anterior. La descripción del mundo picaresco despierta tanta admiración en Avendaño que los dos jóvenes deciden abrazar juntos este camino. Con la excusa de ir a estudiar a Salamanca, se despiden de sus familias. En Valladolid se libran del ayo y del criado, envían una carta a sus padres diciéndoles que se van a Flandes, mudan su traje y se dirigen primero a Madrid y luego hacia Toledo. En el camino se enteran de la fama de una fregona de quince años, llamada Constanza, que trabaja en la posada del Sevillano de Toledo; este relato de la hermosura y la esquivez de la joven encienden los ánimos de Avendaño. Entonces, los amigos tuercen su camino para acercarse a la posada y admirar la belleza de esa mujer.

En la posada del Sevillano, Avendaño, fingiendo ser criado de un señor, halla cobijo para él y su amigo, tiene la oportunidad de ver a Constanza y convence a su amigo para quedarse en Toledo. Durante la primera noche, el hijo del corregidor ronda con canciones de amor a Constanza, que ni siquiera se asoma a la ventana. Al día siguiente, Carriazo y Avendaño consiguen trabajo como mozos en la posada: el primero, con el nombre de Lope Asturiano, será aguador; mientras que el segundo, con el nombre de Tomás Pedro, deberá revisar los libros de cuentas de la cebada. Su presencia llama la atención de dos criadas, la Argüello y la Gallega, que deciden conquistarlos y los someten a una verdadera persecución.

Carriazo, en su papel de aguador, es protagonista de una serie de aventuras: entra y sale de prisión, deleita a sus compinches con música y canciones, compra un asno y luego lo pierde al apostar al juego, y, finalmente, termina ganándose el apodo de «el de la cola».

Mientras tanto, Avendaño sigue en la posada enamorado de Constanza, que mantiene su actitud silenciosa y recatada. Un día se ve envuelto en un problema: el joven deja descuidados en el libro de cuentas unos versos para su amada, que ponen sobre aviso al mesonero. Finalmente, Avendaño tiene la oportunidad de declarar su amor a Constanza, fingiendo entregarle una oración para curar el dolor de muelas. Sorprendida por el contenido de la misiva, ésta rasga el papel y le rechaza.

Pero aún se suceden más incidencias: una noche acude la justicia a la posada del Sevillano. El corregidor interroga al mesonero acerca de Constanza, mujer a la que su hijo corteja incesantemente, y así descubre el secreto de la joven: no es sirvienta, sino hija de una dama

que había dado a luz en aquella posada quince años atrás. La dama había confiado a la recién nacida al cuidado del mesonero y su mujer, entregándole también las señales para su futuro reconocimiento: un pergamino partido y una cadena a la que se habían quitado algunas cuentas.

Al día siguiente, llegan a la posada algunos regidores que acompañan a los padres de Carriazo y de Avendaño. Don Diego de Carriazo, padre, reclama a Constanza como su hija, pues ella es el fruto de su relación con una viuda a la que hace años él había forzado. Llamado el corregidor, presenta las señas de identificación, se comparan y queda confirmada la historia; al mismo tiempo, se descubren las verdaderas identidades de Lope Asturiano y de Tomás Pedro.

Finalmente la historia termina con las bodas felices de Tomás de Avendaño y Constanza, de Diego de Carriazo y la hija del corregidor, y la del hijo del corregidor con una hija de don Juan de Avendaño.

- **Contenido, estructura y género**

La novela presenta ciertas **complicaciones** en su construcción narrativa. El **título** es lo primero. Como en el caso de «La española inglesa», la novela de «La ilustre fregona» debía, por su **antitético** título, intrigar al lector. En la época, la profesión de fregona, uno de los escalafones más bajos de la sociedad, estaba relacionada con el mundo de la prostitución, de manera que el adjetivo «ilustre», usado por el autor, no aparenta ser el complemento más adecuado para definirla. De todos modos, con este **oxímoron** Cervantes sitúa la acción fuera de lo común –al menos para la época–, centra de inmediato la atención en la protagonista femenina principal de la historia y, al mismo tiempo, **intriga** al lector y juega con él retrasando su aparición en el relato y deteniéndose, en cambio, en la presentación de los personajes masculinos, Carriazo y Avendaño.

Es como si Cervantes quisiera desviar la atención deliberadamente: primero con el título, que parece anunciar al menos que la protagonista será una fregona ilustre, para luego comenzar la novela con las peripecias de otros personajes de Burgos. Y cuando, por fin, ha conseguido su propósito y ha distraído al lector con los dos caballeros burgaleses que deciden convertirse en pícaros, ya en camino hacia el sur, se conoce la existencia de Costanza a través de otros personajes, con lo que la acción pasa a Toledo. De hecho, el receptor se enfrenta con distintos planos narrativos: un primer narrador abre la novela para contar la historia de los protagonistas Carriazo y Avendaño, pero, más adelante, tras la carta de ambos a sus familias, se le dice: «Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela...», con lo que se abre paso a una segunda voz, la del autor de la novela, **juego de espejos o cajas chinas** parecido al del *Quijote*. Y por último, Cervantes, muy en línea con sus

gustos, convierte a sus personajes también en narradores: el Sevillano, el padre de Carriazo, los criados... Aquí está la «mesa de trucos» a la que se refería Cervantes en el «Prólogo».

Tanto los personajes principales como los narradores y los parámetros de espacio-tiempo permiten valorar la **compleja construcción narrativa** de este relato, confeccionado por **simetrías y antítesis**. Las historias narradas son principalmente dos y corren paralelas entre sí hasta entrelazarse. Carriazo y Avendaño, **pareja masculina** en la que se revive el **tópico literario de los dos amigos**, son los protagonistas de una aparente **historia secundaria** que, sin embargo, abre el relato, situándose en **primera posición**; en cambio, **Constanza, la ilustre fregona** que protagoniza la **historia principal**, aparece en **segundo lugar**. El **cruce de las historias** tiene lugar en el **mesón del Sevillano**, donde Avendaño se enamora de Constanza. Como se verá en el apartado de los personajes, Carriazo y Avendaño son dos figuras complementarias que presentan rasgos en común y otros tantos en oposición; en cierto sentido, podría decirse que son dos caras de la misma moneda.

En cuanto a la **estructura interna**, Casaldueiro<sup>8</sup> divide «La ilustre fregona» en **cuatro bloques** principales:

**a. Primer bloque: la vida picaresca. Carriazo y Avendaño.** Este bloque, a través del personaje de Carriazo, se centra en la descripción de la entretenida vida de los pícaros desde las aventuras de Carriazo hasta el momento en que los dos amigos llegan a la posada del Sevillano.

**Segundo bloque: Lope Asturiano y Tomás Pedro.** Tiene lugar en Toledo, en la posada del Sevillano o en las calles de la ciudad. Pese a estar centrada en los avatares de los dos amigos, convertidos en aguador y mozo de cuentas, presenta al lector el variopinto mundillo de las ventas a través de personajes pintorescos, como la Argüello y la Gallega, criadas del mesón.

**b. Tercer bloque: la historia de Constanza.** Se trata de un bloque, bastante breve, dedicado a relatar la historia secreta de Constanza. Tiene como narrador principal al mesonero, custodio del secreto, que refiere al corregidor las circunstancias del nacimiento de Constanza y da cuenta de las señales para su reconocimiento.

**c. Cuarto bloque: desenlace.** Se inicia con la llegada de Carriazo y Avendaño, padres, a la posada del Sevillano, donde se relata la violación de la madre de Constanza y se identifica a la joven como hija de Carriazo. Finalmente, se produce la segunda anagnórisis, es decir, se descubren las verdaderas identidades de Tomás Pedro y Lope Asturiano y se procede a las bodas que restablecen la armonía social.

**Externamente**, la novela está narrada de forma continua, sin ninguna partición, en 285 párrafos. Predomina la prosa narrativa; pero aparecen dos cartas y ocho poemas de

---

<sup>8</sup> Joaquín Casaldueiro: *op. cit.* pp. 191-192.

diferente métrica que corresponden a otras tantas coplas que canta Carriazo-Lope y al soneto amoroso que descuida Avendaño-Tomás Pedro. Además, a partir del segundo bloque, ya en la posada del Sevillano, el diálogo o estructura teatral está muy desarrollada. Además, en cuanto al contenido, la historia tiene mucho de comedia de enredos e identidades trastocadas que tanto gustaba a los seguidores de la comedia nueva creada por Lope de Vega.

Por lo que respecta al **género** de «La ilustre fregona» –mejor convendría decir *subgénero*, para evitar confusiones, pues es evidente que pertenece, como «novela», al narrativo, como ya se ha estudiado–, parece que Cervantes experimentó en ella con diferentes géneros literarios. Ya se ha comentado que el relato posee externamente muchos **tintes dramáticos**, que conocía muy bien porque intentó el éxito teatral escribiendo comedias que seguían la vieja escuela italianizante y estimables entremeses, aunque tuvo la mala suerte de coincidir con Lope de Vega, que fue quien consiguió favor del público. La crítica ha debatido si Cervantes pudo prosificar un entremés propio anterior para convertirlo en novela o, incluso, si Lope pudo dramatizar ésta en su obra *La noche toledana*, en la que aparece una fregona similar, como ocurre también en la comedia de distintas atribuciones *La ilustre fregona y amante al uso*, entre otras.

Sin embargo, el debate se ha centrado fundamentalmente en la relación que mantiene la novelita cervantina con el **género picaresco** y si se la debe considerar o no una novela picaresca. El propio Cervantes –que no era partidario del género porque el dogmático y limitado punto de vista que utilizaba, muy opuesto al del *Quijote* y, dígame de paso, también al de «La ilustre fregona»– abona la controversia con las **referencias** a la novela picaresca que hace al **principio del relato**, cuando se declara, a propósito del excelente pícaro en que se había convertido Carriazo, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (§ 2), lo que constituye una clara alusión al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, novela que los historiadores consideran como la primera escrita como novela picaresca (el *Lazarillo* no fue concebida como tal, sino como una *carta*, por lo que constituye el prototipo sobre el que se sustenta a partir de la repetición de rasgos).

En realidad, «La ilustre fregona» **no es una novela picaresca** ya que poco tiene que ver en su estructura interna con la novela picaresca, aunque Cervantes **aprovecha** en ella ciertos **temas y ambientes**, como que dos jóvenes de clase social acomodada pudieran sentirse atraídos por la vida picaresca, libre y sin ataduras o el cuadro de costumbres contenido en

la posada del Sevillano, donde aparecen personajes tan propios de ambientes de la picaresca como la Argüello y la Gallega. Pero el uso de los narradores omniscientes y la pareja de protagonistas «pseudopícaros», entre otros aspectos, la alejan definitivamente de la novela picaresca, estilo del *Lazarillo* y del *Guzmán*.

Resumiendo, el «**pícaro Carriazo**» –ya que él es quien provoca tal posible clasificación– no es el prototipo del personaje picaresco, porque, aunque presenta rasgos que le asemejan a los célebres protagonistas del género, **no es un verdadero pícaro**, sino un caballero que se adscribe a la vida de los maleantes por aburrimiento, por su afición a la libertad y ganas de aventuras, no por obligación, es decir, por pertenecer al escalafón más bajo de la sociedad y del que vanamente se pretende salir. No tiene los rasgos pícaros que Cervantes enumera con énfasis en un determinado momento de la narración:

*¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo de este nombre pícaro! (§ 4).*

- **Personajes**

Con frecuencia Cervantes dispone a sus personajes por parejas –véase a modo de ejemplo a don Quijote y Sancho, Rinconete y Cortadillo, Andrés Caballero y Clemente en «La gitanilla», o Cipión y Berganza en «El coloquio de los perros»–, y lo hace, más que por una cuestión temática o estética, porque nunca quiso limitar la visión de la vida que puede aportar un solo personaje como ocurre, por ejemplo, en la novela picaresca, ahí su desafección al género. «La ilustre fregona» no es una excepción.

- a. **Carriazo y Avendaño**

Como se ha dicho en repetidas ocasiones, Carriazo y Avendaño se construyen por **oposiciones y paralelismos**: son figuras **complementarias**. Se trata de dos amigos –un binomio muy querido por el genio cervantino– con cuya historia se abre el relato. **Nobles** y de la misma edad, los dos **jóvenes** tienen una vida paralela que se bifurca en el momento en que el **impulsivo Carriazo** abraza el mundo picaresco: mientras este último prefiere la vida libre, el **tranquilo Avendaño** sigue sus estudios, itinerario tradicional de un hijo de familia noble. Cuando se reúnen nuevamente, los jóvenes emprenden una trayectoria común. Ambos se disfrazan, se cambian el nombre, se fingen servidores. Sin embargo, también en esta ocasión, **como criados**, su experiencia presenta **diferencias** dignas de relieve: Avendaño se enamora de Constanza; Carriazo, no; a ambos les persiguen dos mozas del mesón, pero, mientras el primero desdeña este galanteo, Carriazo tiene una actitud más ambigua; ambos entran al servicio del mesonero, pero uno en el interior y el otro en el exterior; Carriazo es víctima de una serie de aventuras,

llegando a ser casi el centro y el promotor de la acción, mientras Avendaño resulta ser una figura más apagada, menos activa, cuya única función en el relato es la de enamorarse de Constanza y permitir al final la conciliación entre Carriazo y su familia. Finalmente, cabe señalar que Carriazo, en el momento del desenlace final, resulta ser hermanastro de Constanza; de esta manera, el autor justifica el que no se haya enamorado de la ilustre fregona, hecho que hubiera dado lugar a una problemática situación incestuosa, y estructura, como solución narrativa perfecta, el triple matrimonio final.

**En definitiva**, como ocurría en el *Quijote*, mediante este **juego de contrarios**, Cervantes muestra **dos formas de ver y de actuar ante el mundo**: una más pasiva y reflexiva (Avendaño) y otra más activa impulsiva (Carriazo), que aportan una realidad más completa, con más facetas.

### **b. Constanza, la ilustre fregona**

Personaje central de toda la historia es, sin duda, **Constanza**. Su figura es peculiar y perfectamente construido por Cervantes, que domina la novela: en torno a ella gira toda la novela: la organización, la estructura, los temas y sobre todo, los personajes. En este sentido, por ejemplo, es parecido a como ocurre con Preciosa, el personaje opuesto en las *Novelas*, pero de forma inversa al personaje de «La gitanilla». Mientras Preciosa es un personaje femenino activo, presencial, hablador y se la conoce, no solamente a través de la expectación que suscita, sino también de sus discretos discursos y su extremado don de habla, Constanza es una figura silenciosa y discreta, que aparece raramente en «escena»; es como una sombra, cuya presencia se percibe incluso en la ausencia o, como se indica en el romance sobre el «primer moble» (§ 142), un astro del cielo alrededor del cual orbitan los demás personajes. El carácter de esta mujer se conoce exclusivamente de forma indirecta, a través de las referencias de los demás personajes y de la admiración que provoca en los que la conocen; el narrador omnisciente desaparece cuando se habla de ella e incluso son escuetas las descripciones físicas de la dama. Es un procedimiento usado sabiamente por Cervantes, como manera de crear intriga en el lector, cuyo deseo de saber y conocer más a la bellísima Constanza va creciendo tras cada línea. La primera noticia que se tiene de Constanza la proporcionan los mozos del mesón (§ 22). Cuando aparece por primera vez (§§ 25-26), su figura se presenta sin demasiado detallismo descriptivo, y, sin embargo, en su segunda aparición, la joven adquiere todo su esplendor en una descripción más pormenorizada (§ 71).

### **c. Otros personajes**

Más que en el resto de las *Novelas ejemplares*, los personajes secundarios de «La ilustre fregona» tienen una relevante función narrativa. Cervantes recrea con realismo y

destreza el variopinto mundo del mesón, trazando una serie de personajes secundarios que, en algunos casos, recuerdan a otras figuras del mundo cervantino. Entre ellos, destacan las **fregonas del mesón**, la Argüello y la Gallega, que podrían evocar a la más célebre moza de mesón cervantina, la Maritornes del *Quijote*. Ellas encarnan la **faceta «realista»** de la fregona; en este sentido, su presencia representa el **extremo opuesto** de Constanza, la fregona «idealizada». Pero también dignos de relieve, porque aportan mayor realismo al cuadro de costumbre de la posada y funcionalidad dentro de la trama, son los **mozos de mulas** y, sobre todo, el **mesonero**, que guarda el secreto del origen de Constanza, y por esa razón es el factor que provoca el desenlace. El **corregidor y su hijo**, por su parte, tienen el papel de rivales por el amor de la fregona y posteriormente, se convierten en el impulso necesario para que se descubra la verdad sobre Constanza.

- **Estilo y valoración**

En la novela de «La ilustre fregona» existen **diversas y variadas voces narrativas**. La primera es el **narrador que abre el relato** («En Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años...», § 1); la segunda es el **autor de la novela**, con la que se retoma una ficción narrativa similar a la del *Quijote* («... de estas cosas no dice nada el autor de esta novela, porque, así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo a la entrada de Illescas...», § 18). A estos dos narradores, de **tipo omnisciente**, se debe el relato general. Pero también existen **múltiples narradores** dentro de la novela: Carriazo, los criados, el padre de Carriazo, el mesonero, etc. A ellos está confiada la descripción y la secreta historia de la ilustre fregona. De hecho, conocemos el verdadero origen de Constanza a través del relato del mesonero y del padre de Carriazo.

«La ilustre fregona» comparte con «La gitanilla» un uso abundante del **diálogo** y del **lenguaje popular**, lleno de giros coloquiales y frases hechas, con el que se retrata el ambiente callejero de la ciudad de Toledo. La llegada de los dos amigos a la posada del Sevillano da pie a la detallada **descripción** de la desenfadada vida de un mesón, con sus bailes, juegos, cortejos y pependencias. En particular, destaca la chacona que interpreta Lope el Asturiano, que presenta contenido erótico y burlesco. Además, el oficio de aguador que asume este personaje desvía el relato de la intriga central y da lugar a una regresión temporal o analepsis que retrasa el desenlace feliz. En efecto, se convierte en el protagonista de jugosas aventuras, entre las que prima la historia de la cola del asno, de origen folclórico.

En esta pintura de ambientes y caracteres destaca la silenciosa y bella figura de la ilustre fregona que fascina a los personajes y al propio lector. Como en el caso de «La gitanilla», la **acción creciente** se complica progresivamente hasta llegar a un camino sin salida y solamente en virtud de la **anagnórisis** es posible el final feliz.

Debido a la idoneidad de la **fregona como personaje** teatral y a la habilidad del escritor en la construcción del relato, esta novela cervantina tuvo **bastante éxito** en la literatura española, sobre todo en el ámbito dramático. Se deben a Lope de Vega tres obras relacionadas con el mismo asunto –*El mesón de la corte*, *La noche toledana* y *La ilustre fregona y amante al uso*– y, en algunas de ellas, incluso se ha llegado a postular una filiación directa con la novela de Cervantes; es decir, se ha creído que el Lope de Vega dramatizó y versificó la prosa cervantina. Otros dramaturgos posteriores siguen las huellas de Lope: Diego de Figueroa y José de Cañizares escriben, respectivamente, *La hija del mesonero* y *La más ilustre fregona*. También en el campo de la lírica, la novela ha dado sus frutos con la zarzuela del maestro Guerrero titulada *El huésped del Sevillano*.

### «EL CASAMIENTO ENGAÑOSO» Y «EL COLOQUIO DE LOS PERROS»

Ambos son los títulos que **cierran la colección** de las *Novelas ejemplares*. «El casamiento engañoso» es la más corta de todas, y «El coloquio de los perros», la más extensa.

Se cree que pudieron ser **escritas entre 1606 y 1610**; pero es probable que Cervantes redactase primero «El coloquio de los perros» y que después, para justificar y hacer poéticamente posible la portentosa maravilla de que dos perros hablen y lo hagan de modo lógico y razonado, compusiese «El casamiento engañoso», concebido como **introducción y marco** de aquél.

### ¿Dos novelas o una?

Por tanto, la pregunta que cualquier lector se hace cuando llega a estas dos historias es la misma: ¿son dos novelas o una? Como indica Baquero Goyanes, en su edición de la obra, el conjunto formado por «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» constituye «uno de los más sabios y extraordinarios **laberintos narrativos** jamás creados por Cervantes».

En efecto, no hay que olvidar que ambos relatos **están estrechamente relacionados**, pues «El casamiento engañoso» sirve de **marco** a «El coloquio de los perros». En realidad, esta última novela es la **transcripción de un diálogo** entre dos animales que el alférez Campuzano, protagonista de «El casamiento engañoso», escuchó o creyó escuchar mientras convalecía de la sífilis en un hospital. Campuzano le entrega el manuscrito del «Coloquio» a su amigo el licenciado Peralta justo después de narrarle los avatares de su peculiar matrimonio con una dama que lo engatusó, y los lectores conocen el «Coloquio» al mismo tiempo que Peralta lo lee. De esa manera, el licenciado actúa a la vez como receptor oral del relato sobre «El casamiento engañoso» y como primer lector de «El coloquio de los perros», por lo que puede decirse que ambas novelas **constituyen un mismo acto de comunicación**, que tiene a Campuzano por

emisor y a Peralta por receptor. De ahí que algunos críticos consideren «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» como **una sola novela**. En mi opinión, no dejan de ser dos relatos distintos, si bien magistralmente unidos mediante la técnica de las cajas chinas.

Además, Cervantes **dispuso** las dos narraciones de tal manera que constituyen el **cierre formal y temático del conjunto** de las *Novelas ejemplares*: formal, porque entre las dos hay una indisoluble unidad estructural, y temático, porque en «El coloquio de los perros» reaparecen temas ya tratados en otras novelas de la colección (por ejemplo, en «La gitanilla» y en «Rinconete y Cortadillo», las cuatro, con evidentes referencias a la picaresca; aunque Cervantes nunca escribió novelas picarescas al estilo del *Guzmán*: tomó motivos y elementos narrativos, pero siempre bordeó un género con el que no estaba de acuerdo).

Como siempre que se habla de Cervantes, en general, y de estos dos relatos en particular, las **opiniones son diversas y aun contrarias**. Parece bastante claro –así lo entienden Henry Sieber (editor de las *Novelas ejemplares* en Cátedra) y Avalle-Arce<sup>9</sup>, entre otros– que su **autor las publicó como dos novelas**. Así lo indican las palabras de su dedicatoria al conde de Lemos, a quien le envía *doce cuentos*<sup>10</sup>; y ello parece confirmarse en el **diseño editorial** de la colección publicada en 1613: como todas las demás, las dos narraciones aparecen precedidas del título correspondiente, que en **ambos casos incluye la palabra novela** («Novela del casamiento engañoso» y «Novela del coloquio que pasó entre Cipiión y Berganza»).

Otros estudiosos (González de Amezúa, Molho, Casaldueiro, Rey Hazas, entre otros) consideran que «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» forman **«una sola y bien trabada novela»**. Lo cual viene a demostrarse por varias razones:

- a. el uso de la **misma técnica narrativa**, por lo que se establece un estrechísimo haz de **relaciones estructurales**, innegable –aceptado incluso por quienes hablan de dos novelas– en estas dos narraciones **entrelazadas y solidarias**. Las dos proponen un **discurso autobiográfico**, ya que en «El casamiento engañoso» Campuzano le narra a Peralta una asombrosa vivencia personal, y en «El coloquio de los perros» Berganza le cuenta a Cipiión toda su vida de cabo a rabo). Además, en ambas el relato
- b. autobiográfico queda inserto en el **marco de un diálogo** y en ambas el personaje que relata su vida se enfrenta a un **interlocutor** que orienta el relato con sus preguntas y comentarios pero que no cuenta nada de sí mismo;

---

<sup>9</sup> Henry Sieber ed., Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, 1981, 2. Vol. Para Avalle-Arce, vid. supra Libros de consulta.

<sup>10</sup> Llama la atención que Cervantes emplea, aquí, el nombre con el que más adelante será nombrado el género en castellano.

- c. el tratamiento de un **tema común**, engaño-desengaño, compartido en las dos;
- d. la función de **marco y pórtico introductorio** de «El casamiento engañoso» con respecto a «El coloquio de los perros», tan inseparable, que aquél es el comienzo de éste;
- e. la **inconclusión y la incoherencia** de «El casamiento engañoso» si faltase «El coloquio de los perros»; ya al comienzo Campuzano promete a Peralta contarle *mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida*, palabras que más parecen apuntar a la maravilla de dos perros hablando (y de modo racional) que a la nada extraña historia de un pobre soldado sifilítico; y no se olvide que «El casamiento engañoso» **termina con dos puntos (:)**, es decir, no termina, porque en realidad «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» acaban al mismo tiempo, al final, cuando Campuzano, tras su siesta, y Peralta, tras la lectura del manuscrito donde está transcrito «El coloquio de los perros» se van a pasear al Espolón de Valladolid, después de acordar no discutir más sobre si hablaron o no los perros.

«El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» son, pues, **una novela, y no dos. Una novela en dos partes**, que sería prácticamente imposible editar por separado, y en dos tiempos, el narrativo de «El casamiento engañoso» y el dialogado de «El coloquio de los perros», que es un «diálogo leído» por el licenciado Peralta y el lector simultáneamente.

- **Argumento**

En «El casamiento engañoso», el alférez Campuzano cuenta a su amigo el licenciado Peralta la historia de su matrimonio con Estefanía de Caicedo: Campuzano se propuso seducir a Estefanía, y, atraído por la dote que ella aportaría al matrimonio, se casó con ella pensando en engañarla. Pero, cuando ya el alférez «iba mudando en buena la mala intención de su plan», descubre que él es el engañado; Estefanía, que no es dueña de la casa que aparentaba ser suya, huye con su amante llevándose las joyas –también falsas– de Campuzano, y quedando éste contagiado de sífilis, que acaba de curar en el hospital. Peralta escucha la historia con atención y sólo interviene al final del relato, para lamentar que doña Estefanía se llevara el baúl. Entonces Campuzano aclara que en realidad sus joyas y cadenas no eran de oro, sino «de alquimia»: mera bisutería sin valor. Así se sabe que el engaño ha sido mutuo, que tanto doña Estefanía como el alférez se han hecho pasar por ricos sin serlo en realidad.

Ante el asombro de Peralta, Campuzano se dispone a asombrarlo aún más dándole a conocer «El coloquio de los perros», que por la noche pudo oír en el hospital, mientras

estaba convaleciente de su enfermedad. Mientras el alférez duerme, Peralta lee «El coloquio de los perros», en el cual Berganza cuenta su vida a su compañero Cipión, que va comentando la narración de aquél en su contenido y en su forma.

Cree Berganza haber nacido en Sevilla, quizá en el matadero, donde tuvo su primer amo, el matarife Nicolás el Romo. Escapó de la crueldad del jifero y vivió después con unos pastores en el campo, como guardián del rebaño. Al no poder descubrir al amo las fechorías de los pastores-lobos, vuelve a Sevilla y sirve a un rico mercader. Por lealtad a su amo rechaza los sobornos de la criada y, ante la segura venganza de la negra, se marcha y encuentra como nuevo amo al alguacil amigo de Nicolás el Romo. Abandona aquel mundo de alguaciles, escribanos, prostitutas y rufianes asociados en el robo, y se une a una compañía de soldados, en Mairena del Alcor. Cuando el tamborilero y el «perro sabio», adiestrado en espectaculares prodigios, llegan a Montilla, la bruja Cañizares reconoce en Berganza al hijo de la Montiel, cuyos dos niños habían sido transformados en perros por la célebre bruja La Camacha. Una vez descubierta y humillada la bruja Cañizares, el perro huye y va a parar a un campamento de gitanos, cerca de Granada. Por miedo a que en sus trapacerías lo utilicen como «perro sabio», se marcha y sirve, en las afueras de Granada, a un hortelano morisco. Mal alimentado entre los de aquella etnia, consuela su estómago con los mendrugos de un poeta, y sale adelante como «entremesista y farsante de figuras mudas», hasta que, herido en la representación de un entremés en Valladolid, cansado de todo, Berganza entra al servicio de Mahudes, en el Hospital de la Resurrección.

Despierta de su sueño el alférez Campuzano y, al no querer el licenciado volver a discutir sobre si los perros han hablado o no –en realidad, un debate de tipo filosófico-literario relacionado con la formulación práctica de la novela moderna que está ofreciendo Cervantes–, deciden salir a pasear por el Espolón de Valladolid.

- **Aspectos del contenido. Temas e intenciones. Ataques a la picaresca de Mateo Alemán**

Ya se ha dicho que entre **ambas narraciones** hay un **denominador común** que se manifiesta en el tratamiento de uno de los **temas** predilectos de las *Novelas ejemplares*: tema el de **la mentira y el enmascaramiento de la personalidad o del engaño-desengaño**. Tanto el soldado de «El casamiento engañoso» como el perro de «El coloquio de los perros» recorren un camino (geográfico y moral) que les lleva del engaño al desengaño.

#### **A. El burlador burlado**

En el caso de «El casamiento engañoso» el tema queda concretado en el motivo del **burlador burlado**; el del burlador que, metido a **engañar**, acaba **engañado con sus**

**mismos recursos.** Para ello, Cervantes **noveliza** todo un conjunto de **falsedades** creadas por los mismos protagonistas (joyas falsas de Campuzano, falsas riquezas de Estefanía), empatados así en el engaño. Tales mentiras dejan al final una sola verdad: la enfermedad del alférez que, de acuerdo con el principio de **justicia poética**, la **enfermedad** obra, de algún modo, como **castigo** por su fechoría. La novela se revela así como una pieza moralmente **ejemplarizante**, pues Campuzano queda como un burlador burlado. Los **versos** en italiano de **Petrarca** que el licenciado Peralta traduce en la novela cifran a la perfección ese **mensaje moral**: «Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado». Con esta enseñanza tan clara y explícita, la historia del alférez sifilítico resulta ser la de más abierta ejemplaridad moral de las *Novelas ejemplares*, de igual modo que su manuscrito, con «El coloquio de los perros», es la de mayor «ejemplaridad estética» de todas, como se verá.

Precítese ahora que en el soldado y en el licenciado está representado el tan cervantino mundo de las armas y las letras; pero ¡cuánto dolor y cuánto desengaño se ha adueñado de Cervantes. ¿En qué ha desembocado el ideal del soldado heroico de Lepanto? Este soldado sifilítico que, en amargo contraste, aparece como una pálida sombra de sí mismo (debilitado, renqueante, con su espada como bastón) y que cuenta el despliegue de toda su fanfarria de bisutería y seducción, resume en su pobre figura todo el desengaño barroco.

## **B. Contra las narraciones autobiográficas**

En cualquier caso, lo más destacable es el **carácter decisivo del comentario** realizado por Peralta cuando el alférez concluye su historia. De no haberlo hecho, los lectores nunca habrían sabido que Campuzano obró en su matrimonio con tanta malicia como su esposa. Por eso es evidente que Cervantes **está avisando** de que las narraciones llevadas a cabo desde un **único punto de vista** resultan a menudo **engañosas**, pues el narrador bien puede distorsionar la realidad, y que **se precisan** al menos **dos perspectivas distintas** para que se pueda **conocer la verdad** que se esconde tras un relato.

Al señalar los peligros de la narración monopolizada por un único punto de vista, Cervantes **critica el modelo autobiográfico** de la novela picaresca, en la que el lector conoce todo lo relatado desde la perspectiva del protagonista-narrador. Por contraste, los **relatos autobiográficos de Campuzano y Berganza** llegan a través de **múltiples intermediarios** que los corrigen y matizan. En particular, los datos sobre la vida del perro son complementados por la visión del narrador omnisciente que da inicio a «El casamiento engañoso» y por el punto de vista de Campuzano, Peralta, Cipión y la bruja Cañizares, quienes se encargan respectivamente de transcribir «El coloquio de los perros», leerlo y comentarlo, analizar el relato de Berganza con fina capacidad crítica y

dar a conocer una visión alternativa del origen del perro que no procede del propio personaje biografiado sino de alguien ajeno a él. Dicho con otras palabras, con el procedimiento del juego de cajas chinas, la Cañizares cuenta una historia dentro de la historia de Berganza, que es explicada dentro de la historia de Campuzano. La historia del perro llega así a través de una gran variedad de puntos de vista, con lo que se demuestra de nuevo la modernidad narrativa de Cervantes.

El **engaño** de «El casamiento engañoso» **se continúa y amplía** en los engaños de «**El coloquio de los perros**», recordados por Berganza. **Tres** son los **aspectos temáticos** fundamentales de este diálogo: la **radiografía de la sociedad española** de la época, las **disquisiciones filosófico-teológicas** y la **discusión sobre la teoría y la práctica del arte narrativo**.

### C. La crítica social

En cuanto a la **sátira social**, la narración de Berganza expone un amplio **muestrario de lacras y vicios sociales** en la España de los últimos años de Felipe II y del reinado de Felipe III (últimos del siglo XVI y primeros años del siglo XVII). Como perro de presa en el matadero sevillano, Berganza descubre la **corrupción** –encubierta por la autoridad– de los jiferos y su barbarie («con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca»); como perro guardián de ovejas conoce la **rusticidad** de los pastores auténticos **y sus depredaciones** en el rebaño; con el mercader sevillano observa el contraste entre la **sencillez** de su amo rico **y la ostentación pública** de sus hijos estudiantes; con el alguacil confirma la **corrupción de la policía y la justicia** sevillanas, asociadas a prostitutas y rufianes para robar a los extranjeros; como «el perro sabio» del tamborilero, asiste a los **desmanes y atropellos de los soldados** por los lugares de paso; en el episodio de la bruja Cañizares comprende Berganza el **interés social de la hipocresía**, la falsedad de las engañosas apariencias; con los gitanos se entera de los **robos y fechorías** de aquella etnia; del hortelano morisco recuerda la **tacañería, codicia y engaños** de todos ellos; del poeta y los cómicos, su **miseria y futilidad**, y, ya desengañado y acogido al servicio de Mahudes, se hace eco de las **chifladuras** del alquimista, el poeta, el matemático y el arbitrista, figuras representativas de sus respectivos tipos sociales.

Como se ve, la **crítica social** es **amplia y variada**; la **sátira, amarga y profunda**; y, en general, las **fechorías, corrupciones y engaños** recordados por Berganza responden a la **verdad histórica**. Si se piensa que el ataque a gitanos y moriscos, sectores sociales marginados y conflictivos en la España de la época, resulta despiadado y sin resquicio para la indulgencia, piénsese también en el divorcio entre dos sociedades irreconciliables en la España del Siglo de Oro; piénsese en que la crítica de otros sectores socialmente «adaptados» no es menos intensa; y, sobre todo, piénsese en que el bueno de Berganza muestra una irresistible tendencia a la «murmuración»: una vez

más, incluso donde parece no haberla, se muestra aquí también la humanísima comprensión y tolerancia cervantinas.

«El coloquio de los perros» surge en la confluencia de dos grandes tradiciones literarias: la **sátira** y la novela picaresca. Por un lado, Cervantes prolonga una tradición satírica que procede de los diálogos de Luciano de Samosata (siglo II) y de *El asno de oro* de Apuleyo (siglo II), en la que lo maravilloso se emplea con el propósito de ofrecer una visión ácida y crítica de la sociedad. En concreto, en *El asno de oro*, novela muy bien conocida en la España del Siglo de Oro, la sátira se lleva a cabo por medio de un personaje llamado Lucio que se ve convertido accidentalmente en burro. Su situación, pues, guarda evidentes concomitancias con la de los perros Berganza y Cipión.

Con todo, la tradición literaria con más peso específico en «El coloquio de los perros» es la de la novela picaresca. Como los pícaros, Berganza relata su vida desde sus orígenes y explica una existencia en la que no ha dejado de ir de amo en amo; sin embargo, son varios los rasgos que **alejan al relato cervantino** del género picaresco. De entrada, como ya se ha señalado, «El coloquio de los perros» es **un diálogo** –uno de los subgéneros didácticos puestos de moda en el siglo XVI por los humanistas, a partir de la imitación de los de Platón– y no una historia narrada desde un único punto de vista; pero además hay que tener en cuenta que, en la picaresca, la vida del protagonista aparece siempre determinada por una ascendencia vil que lo conduce al ejercicio del mal, mientras que Berganza **no se ve condicionado por sus orígenes**, ya que apenas sabe nada de sus padres y sólo cuando su carácter ya está formado tiene conocimiento de que tal vez sea hijo de la bruja Montiel. Esa situación le permite construir su existencia en libertad y optar por la senda de la virtud y la honestidad cristianas, al tiempo que elimina de su biografía un conflicto característico de la novela picaresca, el que se produce entre el honor al que aspira el pícaro y el deshonor que padece por descender de un linaje infame.

Por otro lado, parece evidente que en «El coloquio de los perros» Cervantes discute algunos aspectos de la tradición picaresca y, en particular, de una de sus obras capitales: el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán. Cipión le reprocha de continuo a Berganza su tendencia a amplificar el relato de su vida con **múltiples digresiones morales**, que le inducen a abandonar de continuo el hilo conductor de su narración. «Basta, Berganza», le dice en una ocasión, o vuelve a tu senda y camina»; «quédese aquí esto, le advierte en otro momento, «que no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante». Los reproches de Cipión reflejan la concepción novelesca propia de Cervantes, quien rechazaba las interpolaciones y defendía un tipo de novela ajustado por completo al objeto central de la narración. Por eso tras «El coloquio de los perros» se trasluce un ataque frontal al *Guzmán de Alfarache*, cuyo protagonista interrumpe constantemente el relato de su vida con el fin de ilustrar sus ideas por medio de

moralizaciones, sentencias, sermones, prédicas, novelas cortas, anécdotas, ejemplos, fábulas, cuentos, chascarrillos, facecias, etc.

#### D. Cuestiones filosóficas. Verdad y mentira

Las disquisiciones filosófico-teológicas de «El casamiento engañoso» se concentran en la **«filosofía cínica» de Cipión y Berganza** («cínico» procede del griego *Kynos*: 'perro'), en sus consideraciones sobre la **murmuración**, en su actitud frente a las **convenciones sociales** y en el **enfrentamiento entre la verdad y las apariencias**. Es en el episodio de la bruja Cañizares donde este tema se plantea más claramente: arrepentida y devota en público, bruja en privado. Y por boca de la Cañizares se trata **el problema de la maldad en el mundo**, se distingue entre males de daño y males de culpa, y se hace a Dios responsable de los primeros, y a los hombres de los segundos. La habilidad de Cervantes en el tratamiento de la responsabilidad divina o humana supera una vez más el contradecir las ideas de la Contrarreforma, pues en boca de una bruja tal disquisición teológica no es de recibo: se critican precisamente las ideas que ella defiende.

#### E. Cuestiones literarias. Ficción y verosimilitud

El tratamiento del **tema literario** es constante en «El coloquio de los perros». Aparece en las consideraciones sobre la **sátira**, en la **idealización de la naturaleza** en las novelas pastoriles, en los comentarios sobre obras y gentes del **teatro** e incluso en alguna puntualización sobre la **propiedad lingüística** (los rabos-colas del pulpo). Pero el aspecto más importante es la formulación de una teoría y práctica de la novela que tiene que ver con la relación entre realidad-ficción: la **verosimilitud en la narrativa**, aspecto fundamental en las *Novelas ejemplares* y en la novela moderna.

Como quien tira piedras contra su propio tejado, Cervantes subraya de continuo la **inverosimilitud de «El coloquio de los perros» escrito por Campuzano**. De hecho, el lúcido licenciado Peralta desconfía por completo de lo que su interlocutor le explica: «hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa». La exigua fiabilidad del relato queda corroborada por las contradicciones en que incurre Campuzano, quien unas veces dice que vio a los dos perros, otras que casi los vio y en la mayoría de ocasiones que sólo los oyó hablar. Por otro lado, por más que el alférez jure la verdad del extraordinario caso de los perros parlantes, no hay que olvidar que les oyó hablar cuando aún estaba convaleciente del mal francés, en un estado enfebrecido que causa alucinaciones, lo que sin duda debió de afectar a su capacidad de percepción. Por eso el propio Campuzano admite al fin que tal vez todo el coloquio esté formado por **«sueños y disparates»** y sea una mera

**invención literaria.** Como tal decide Peralta leer el texto, de ahí que esquivé la cuestión de su veracidad y elogie sus **virtudes artísticas**: «no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el *artificio* del Coloquio, y la invención, y basta.

Con todo, Cervantes se empeña en dotar de **credibilidad** al caso de los perros habladores. Para ello, echa mano de dos recursos. El más sencillo consiste en aludir a **personajes históricos** como la Camacha de Montilla, una famosa bruja que vivió en Córdoba en el siglo XVI y fue procesada por el Santo Oficio, circunstancia bien conocida por los lectores de la época de Cervantes. De ese modo, el disparatado relato de la bruja Cañizares inserto en «El coloquio de los perros» cobra una cierta ilusión de historicidad. No obstante, el procedimiento más útil para hacer verosímil lo narrado consiste en incorporar el relato de Berganza en una **cadena de acontecimientos** en los que la credibilidad de cada episodio depende del resto. El «peregrino» matrimonio del soldado y Estefanía Caicedo, por ejemplo, resulta 'realísimo' visto desde la lente fantástica y maravillosa de «El coloquio de los perros». En el centro de esta novela, Cervantes relata lo que la bruja Cañizares le explicó a Berganza sobre los orígenes de los perros: según la hechicera, Cipión y Berganza son en realidad dos hombres transformados en animales. Esta fantástica historia desempeña un papel fundamental en la verosimilitud de «El coloquio de los perros», pues, cuando se proyecta sobre el diálogo de los dos canes, éstos adquieren 'vida' frente a la fabulosa 'literatura' puesta en boca de la bruja, del mismo modo que Campuzano y Peralta cobran vida ante los ojos del lector cuando son comparados con la fantástica historia de Cipión y Berganza. La sabia utilización del **perspectivismo** y de la **ironía** puede lograr que lo absurdo aparezca como posible. Con ello Cervantes demuestra que la **verosimilitud depende** sobre todo de los **recursos literarios** puestos en juego, y no de que la novela refleje con más o menos precisión la realidad externa, tal y como sustentaba Mateo Alemán.

- **Estructura**

Gran parte de los **valores literarios** de esta obra emanan de su estructura, de la sabia construcción barroca de su arquitectura narrativa. En el artificio narrativo de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», Cervantes dio cima a un «ejemplar» juego de espejos cambiantes, de autores-narradores-lectores que hacen de este sistema de cajas chinas el experimento novelístico más audaz de todas las *Novelas ejemplares*.

#### **A. Estructura externa**

Ya se ha visto en el apartado del argumento que, en su **diseño** externo, «El casamiento engañoso» es un **coloquio humano** entre dos amigos; que acaba en **dos puntos (:)**, con un verbo cuyo sujeto es la palabra **título**, referida al título de «El coloquio de los

perros», que viene inmediatamente después. El **diseño** de «El **coloquio** de los perros» responde a la consabida sucesión de hablas y **réplicas** de los dos perros parlantes, dispuestas en forma de un diálogo sin interrupción alguna. Y un brevísimo **diálogo entre Campuzano y Peralta** pone fin a ambas historias.

## B. Estructura interna

La composición de esta novela en dos partes responde, internamente, según Casaldueiro, a una organización tripartita en cada una de ellas. Éstos son los tres apartados en que se divide «El **casamiento** engañoso»:

- a. En el **primero**, muy breve y narrado en tercera persona, se presenta el encuentro entre el alférez y el licenciado a la salida del Hospital de la Resurrección.
- b. El **segundo** aparrado, el más largo, está formado por la narración de Campuzano, el cual, en forma autobiográfica y por vía oral, cuenta su historia a Peralta.
- c. Y, en **tercer** lugar, un breve epílogo, narrado en tercera persona, reproduce los comentarios de ambos interlocutores y constituye la transición introductoria a «El coloquio de los perros».

También en «El **coloquio** de los perros» se distinguen tres aparrados:

- a. Una **breve introducción** que constituye una variación sobre el mismo tema del final de «El casamiento engañoso», pues ambos perros inician «El coloquio» comentando su asombro por el don divino del habla que les ha sido concedido.
- b. El **apartado central**, el más extenso por el caleidoscopio de clases sociales diferenciadas, está formado por la narración de Berganza, que, en forma autobiográfica, cuenta su vida a Cipión, el cual, a su vez, participa como espectador crítico de la historia narrada con sus puntuales comentarios.

Éste, a su vez, **también** presenta una **organización tripartita**. Como han visto Oldřich Bělič, Maurice Molho y Avalor-Arce, la narración autobiográfica de Berganza se estructura en **tres apartados**, con **cuatro grupos de amos** cada uno:

- b.1** En los **episodios iniciales**, Berganza explica sus servicios a cuatro amos (jifero, pastor, mercader, alguacil) que pertenecen a sectores **arraigados** en el esquema social y con los cuales, a pesar de estar totalmente instalados y ser aceptados en la sociedad –estos amos contribuyen al poder económico y financiero de la ciudad y forman parte del engranaje social que la abastece, organiza y controla–, no encuentra más que maldad en su aprendizaje de la vida.
- b.2** **Episodio enlace** que actúa de **eje del conjunto**: con el quinto amo, el soldado tambor (mezcla de arraigado, como soldado, y de marginado, como uno más entre los rufianes de aquella compañía), se llega al relato

de la bruja Cañizares; este episodio –también el más extenso– es el clímax de su narración y de la estructura del «El coloquio de los perros».

**b.3** En los **últimos episodios**, los amos (gitanos, morisco, poeta y empresario teatral, y Mahudes y los cuatro locos reclusos en el hospital: el arbitrista, el matemático, el poeta y el alquimista) pertenecen a sectores socialmente **marginados** y rechazados por su etnia, hábitos y costumbres; con ellos Berganza comprueba la maldad suma y el desquiciamiento del género humano a los que puede llegar el ser humano. Estos últimos amos son considerados parásitos de la ciudad, que viven de las sobras del sistema social y sufren la discriminación del poder.

La crítica ha visto, además de la ordenación cronológica de todos estos diez episodios, hasta llegar al episodio del buen cristiano de Mahudes, en hospital de la Resurrección, una gradación descendente en la propia marginación social de Berganza, pero con un crecimiento ascendente de su conciencia y de su forma de intervenir ante la maldad que contempla. Este camino progresivo de descenso-ascenso representaría, con el simbolismo de la noche-amanecer, la andadura vital del ser humano contrarreformista, como se verá más adelante.

**c.** Por último, un **episodio conclusivo o breve epílogo**, narrado en tercera persona, enlaza con el tercer apartado de «El casamiento engañoso» y pone punto final a ambas historias. El final de la novela queda, sin embargo, abierto a una posible continuación: el anunciado relato de la vida de Cipión.

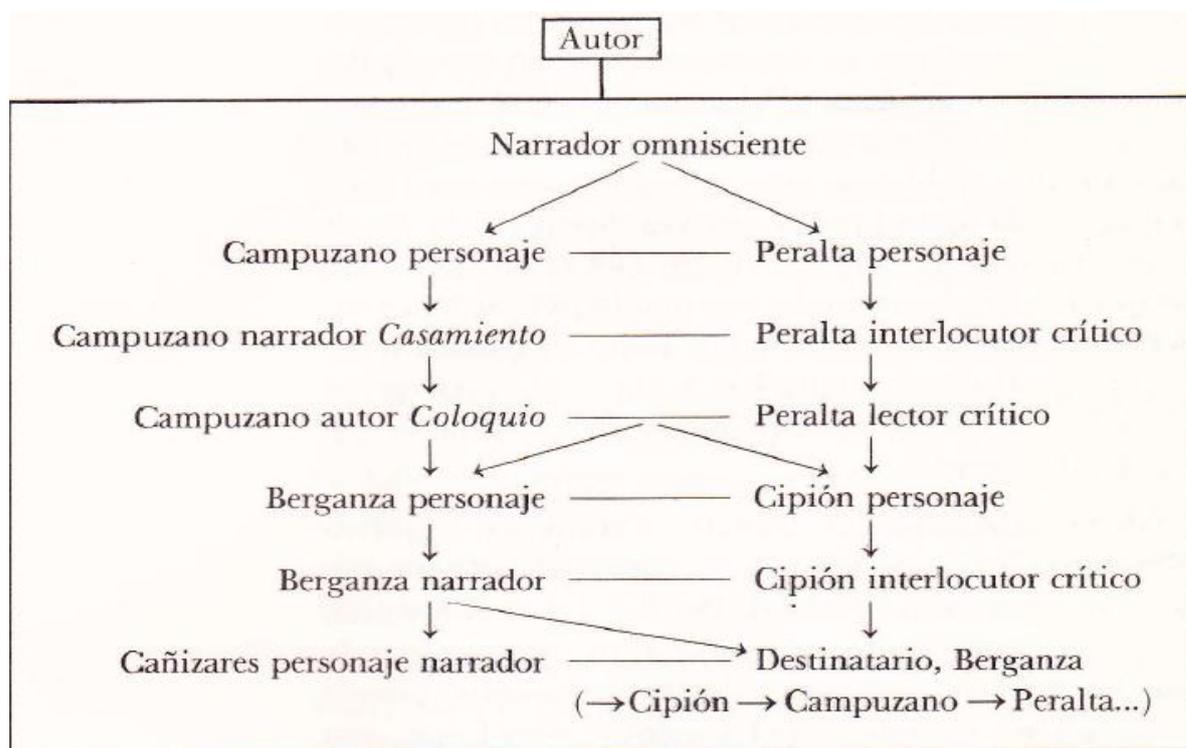
- **El narrador y punto de vista multiperspectivista**

Este prodigioso experimento narrativo que son «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» está dirigido por un **narrador omnisciente en tercera persona**, que no practica más intervenciones que las necesarias para la buena marcha del relato: al principio y al final de cada novela. En todo lo demás, el narrador omnisciente **cede la voz y la visión a los personajes**, creando además un **complejo perspectivismo** que sitúa al lector en una postura de distanciamiento envidiable y que al mismo tiempo lo obliga a participar en la obra con una actitud crítica co-creadora.

Véase: Campuzano es el narrador autobiográfico del relato oral de «El casamiento engañoso»; y Peralta, su destinatario inmediato, un «receptor» que escucha (a la vez que el lector de la novela) y que interviene con importantes matizaciones. Oído o soñado, Campuzano es el autor de «El coloquio de los perros»; y Peralta, su lector ficticio (también

al mismo tiempo que el lector real de la novela). Y también Campuzano autor cede a Berganza la voz y la visión en el relato de su autobiografía, asimismo comentada y matizada por Cipi3n. Y en el episodio crucial de su propia autobiograf3a tambi3n Berganza cede el punto de vista a la bruja Cañizares, convirti3ndose 3l en su inmediato receptor. De este modo, los materiales narrados llegan al lector real ya tamizados por m3ltiples filtros formados por los diferentes puntos de vista (Cañizares, Berganza, cr3ticas de Cipi3n, Campuzano, comentarios de Peralta) que evitan la versi3n manipulada de una sola perspectiva como ocurre con la picaresca tradicional de un *Guzm3n de Alfarache* de Mateo Alem3n, por ejemplo.

Este complejo entramado, que constituye una magistral combinaci3n de vida y literatura, de autores, narradores y lectores, puede representarse en esquema, claro y simplificado:



- **Espacio y tiempo**

Semejante complejidad estructural barroca se advierte en el tratamiento del **tiempo y el espacio**. Téngase en cuenta que, en la disposici3n temporal de la novela, el presente narrativo se reduce a unas pocas horas: desde que Campuzano sale del hospital, encuentra a Peralta, oyen misa y comen en casa de 3ste, hasta que, 3da la historia de «El casamiento engañoso» y leído «El coloquio de los perros» por Peralta mientras Campuzano duerme la siesta, ambos se van a pasear al Espol3n vallisoletano. Adv3rtase tambi3n la inversi3n temporal de ambas historias, pues cuando Campuzano cuenta su casamiento ya tiene escrito «El coloquio de los perros».

Desde esa tarde se practican sucesivas **retrospecciones temporales** (analepsis o *flash backs*) a momentos anteriores. Primero a la época aún cercana del engañoso casamiento de Campuzano: el relato de su historia comienza *in medias res*, con el alférez convaleciente de su enfermedad, para seguir después la disposición temporal lineal de los hechos de su casamiento hasta su situación actual en casa de Peralta. Después, mediante la lectura de «El coloquio de los perros», con la narración autobiográfica de Berganza se practica otra retrospección, más amplia, a algunos años anteriores: aunque la narración de Berganza pueda parecer desordenada, ha de advertirse que él cuenta los hechos en el mismo orden en que los fue conociendo, siguiendo por tanto un orden lineal desde su nacimiento hasta su situación actual como perro de Mahudes. Y aún con la narración de la Cañizares el lector se remonta a la época de la Camacha de Montilla.

La diversidad de **focos espaciales** es similar al entrecruzamiento de planos temporales: desde el presente narrativo, situado en la casa de Peralta, hasta el hospital donde se cura Campuzano y oye a los perros, pasando por los enclaves espaciales de su casamiento (posada de la Solana, casa de doña Clementa y don Lope, casa de la amiga de Estefanía) y los lugares andaluces recorridos por Berganza (Sevilla, Mairena del Alcor, Montilla, Granada) hasta llegar a Valladolid, y entrar en el Hospital de la Resurrección.

- **Sentido de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros»**

«El coloquio de los perros» no sólo queda unido a «El casamiento engañoso» por medio de un **vínculo** estructural, sino también temático, pues ambas novelas presentan personajes dominados por el vicio y la falsedad. De esa manera, Cervantes **denuncia la hipocresía, la corrupción y el amor a la pura apariencia** que presiden el mundo social de su tiempo. Campuzano y Estefanía son buen ejemplo de esas lacras, pues se mienten el uno al otro sin importarles nada más que su propio beneficio y, del mismo modo, los amos de Berganza engañan de continuo a quienes tratan con ellos. El matarife sevillano, por ejemplo, hace «tajadas y socaliñas», en cada res que mata y se lleva, lo más sabroso, de cada una; el alguacil, por su parte, es un consumado ladrón y un protector de delincuentes, mientras que los pastores, en lugar de proteger el ganado, se convierten en los lobos que lo diezman, lo que constituye toda una alegoría de la inversión social del deber. Todos los amos de Berganza, salvo Mahudes, son hipócritas y simuladores, y faltan a sus obligaciones de manera flagrante. De ahí que, por comparación, el perro parezca un ser virtuoso, pues, pese a no ser un modelo de perfección, suele cumplir con su deber.

A través de sus amos, el perro cervantino vive un **intenso proceso de aprendizaje** que le permite constatar la maldad de los hombres y lo conduce al apartamiento del mundo. De un modo gradual, Berganza va tomando conciencia de las miserias de la condición humana, que asume por completo en el episodio medular de la Cañizares. Este personaje le

demuestra la importancia que la hipocresía tiene en la sociedad, pues la vieja se muestra en público como una mujer devota y arrepentida pese a que en privado se dedica a practicar la brujería. Con posterioridad, el perro sigue topándose con amos nefastos, pero ya no tiene nada que aprender: se limita a corroborar lo ya sabido acerca de las flaquezas y vicios de los seres humanos. Por eso mientras que los seis primeros episodios están muy desarrollados, los cuatro siguientes son sólo esbozos críticos de diferentes grupos sociales, y el último únicamente ofrece unos brevísimos apuntes sobre los cuatro excéntricos, el corregidor y la «señora principal». Al final, Berganza se aparta del mundo y se refugia en el hospital de la Resurrección de Valladolid, como algunos devotos lo hacen en una ermita o en un convento.

El **adelgazamiento progresivo de la materia novelesca** es solidario, por lo tanto, con la evolución personal de Berganza, que se 'afina' también a medida que el perro constata la nefasta moral que domina en la sociedad. Cervantes parece decir que al ser humano no le queda otra salida digna más que la marginación y el apartamiento, sobre todo cuando es el caso de individuos pobres y que gozan de escaso poder. De la visión pesimista que Cervantes tiene de los seres humanos se deriva que el más honesto es aquel que ha sido desprovisto de su condición humana. Así precisamente obra Berganza, quien se aleja de todo y se dispone a cultivar la virtud en compañía de Mahudes. De esa manera, consigue vencer lo que de humano hay en él, es decir, consigue vencerse a sí mismo. Para un pensador barroco, tal victoria era la mayor y más loable, tal y como se desprende de las palabras con las que Sancho se refiere a su señor al final del *Quijote*: «si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede» (II, 72).

«El coloquio de los perros», pues, proporciona una **visión crítica y pesimista de la sociedad** de los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, un mundo dominado por la inmoralidad que las gentes honestas y cabales se ven abocadas a la marginación. De forma harto significativa, Berganza vive extramuros sus primeros y sus últimos años: inicia su vida fuera de la Puerta de la Carne de Sevilla, y la concluye fuera de la Puerta del Campo en Valladolid. Eso demuestra que nunca logra integrarse en la sociedad y que su vida mejora a medida que se aleja ella. No hay que olvidar al respecto que el primer amo de Berganza es la antítesis del último: mientras que el carnicero Nicolás el Romo mata por igual hombres y bestias y representa la lujuria y la falta de honradez, el buen cristiano Mahudes cuida a los enfermos y practica la caridad. En el centro de la novela queda el episodio de la bruja, que contrasta con el final y el principio del relato. Su acción transcurre en un hospital, el de Montilla, así como los últimos pasajes suceden en otro hospital, el de la Resurrección en Valladolid. Por otro lado, el episodio de Cañizares se relaciona con el principio de la novela por cuanto le permite a Berganza revisar las creencias sobre su propio origen. Así pues, la perfecta arquitectura de la novela se vincula estrechamente con los momentos axiales de la

vida de Berganza, quien primero se cree alano de jiferos, después sospecha que el realidad es un ser humano y al final se entrega en Valladolid al cultivo de los valores espirituales.

Sea como fuere, la interpretación de la novela parece depender en última instancia de los herméticos versos que la bruja Cañizares pronuncia a modo de profecía:

*«Volverán a su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados  
y alzar a los humildes abatidos  
por poderosa mano para hacello.»*

Al parecer, este enigmático texto anuncia una completa renovación social, por la que los desharrapados (los perros) recobrarán su forma verdadera de hombres dignos, enteros e integrados en la sociedad cuando una poderosa mano (el rey, Dios, una revolución o la misma Muerte) derribe a los privilegiados y poderosos (los soberbios levantados) y alce a los humildes de su postración. Cuándo llegará ese momento y qué circunstancias históricas lo harán posible son las preguntas que la profecía no resuelve. Tal vez la destrucción de la vieja sociedad llegará con el Juicio Final, pues una revolución política no era posible ni en la configuración social ni en la mentalidad dominante a principios del siglo XVII. Berganza y Cipión saben que les resultará muy difícil volver a ser hombres dignos, de ahí que renieguen de su hipotética ascendencia hechiceril y se retiren del mundo. Acogidos por el bondadoso Mahudes, se dedican a servir al prójimo y practican la humildad y la caridad, sabedores de que, tanto para los hombres como para los animales, «la virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno».

- **Valoración. Vida y literatura o ¿cómo se hace una novela?**

Con «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», Cervantes dio cima a la revolución narrativa más importante en la novela occidental después del *Quijote*. Creó un **mundo literario completo y autosuficiente**. Tanto, que, como señala Avalle-Arce, todo el milagro de la creación literaria está representado aquí: autor, narrador, texto, lector, crítico.

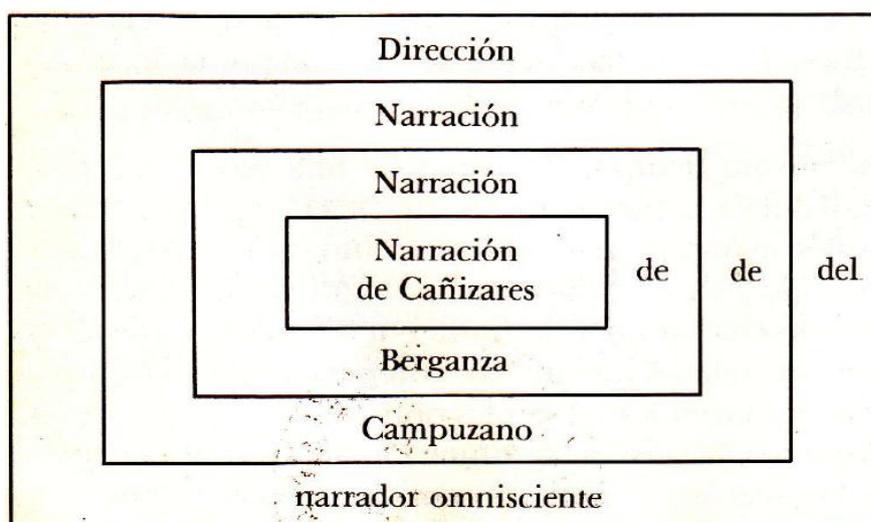
Dispuso ambas historias de tal modo que «El casamiento engañoso» es el marco y el prólogo de «El coloquio de los perros», así como la **justificación poética de su verosimilitud literaria**. En efecto, tan intrigado se queda Campuzano ante lo poco que de su figura le descubre la engañosa Estefanía, como intrigado se muestra Peralta ante la narración del engañoso Campuzano, a quien acaba no creyéndole ni lo de «El casamiento engañoso» ni lo de «El coloquio de los perros» (ambos son ficción); la situación de Campuzano, mermado en todas sus facultades por la enfermedad, eleva a duda irresoluble la verdad de si oyó o soñó

lo que los perros hablaron. El realismo de «El casamiento engañoso» acaba realizado en contraste con la raíz fantástica de «El coloquio de los perros»; y, como señala Rey Hazas, la portentosa maravilla de dos perros dotados de habla y discurso razonado resulta más verosímil que el increíble relato de la Cañizares; y aun el relato hechiceril recibe una ilusión de realidad por la documentada existencia histórica de la Camacha, ajusticiada por la Inquisición.

Al mismo tiempo, Cervantes da una **respuesta personalísima a la novela picaresca**. De ella aprovecha múltiples aspectos: narración autobiográfica, sistema de servicio a varios amos, temas y motivos picarescos, etc. Aprovecha también la tradición del diálogo filosófico y de los relatos lucianescos con personajes transformados en animales (el protagonista del *Asno de oro*, de Apuleyo, la misma continuación del *Lazarillo*, convertido en atún, el diálogo entre un zapatero y un gallo en *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón). Supera todos los esquemas precedentes al dar a su obra la forma dialogada, incluyendo así la perspectiva de la figura que faltaba en las autobiografías picarescas, el destinatario. Y lo hace así porque el punto de vista único es limitado, incompleto, engañoso: Peralta descubre a Campuzano como narrador mentiroso, Cipión modera y encauza la desatada verbosidad de Berganza, y así el lector se encuentra con un abanico de posibilidades interpretativas.

Simultáneamente, Cervantes expone, por boca de sus personajes, narradores y lectores, el **ideal del arte narrativo**: deleitar aprovechando, enseñar entreteniéndolo, evitar la *novela-pulpo* no perdiendo el hilo de la narración: de ahí los constantes «Basta y sigue delante» de Cipión a Berganza, con los cuales Cervantes alude a las pesadas digresiones de moralina que entrecortan la autobiografía del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

Se está, pues, ante un **magistral «cuento de cuentos»**, un magnífico juego de espejos, de contrastes y de autores-narradores-lectores, organizado en un divertido juego de cajas chinas, simplificado en el siguiente esquema:



O, como desarrolla Avalu-Arce, «un cuento (el de la Montiel), que funciona dentro de otro cuento (el de la Cañizares), que funciona dentro de otro cuento (el de Berganza), que funciona dentro de otro cuento (el diálogo perruno), que funciona dentro de otro cuento (lectura del licenciado Peralta), que funciona dentro de otro cuento (el engaño en que cae el burlado alférez Campuzano)», todo ello dirigido por un narrador omnisciente.

Al final, la gran **lección cervantina de esta metanovela** (relato reflexivo, que discurre sobre sí mismo), una genial mentira dotada de asombrosa coherencia poética, es la siguiente: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más» (*Quijote*, II, 24). En palabras de Rey Hazas: «Ironía, antítesis, distanciamiento, gradación, perspectivismo y maestría noveladora son capaces de hacer el milagro: la literatura hace aparecer como posible, como verosímil, lo que en la vida real sería totalmente absurdo y disparatado.» La coherencia y verosimilitud de la novela dependen exclusivamente de sus reglas poéticas, no de su confrontación con la realidad extraliteraria.

Así entendió el licenciado Peralta el artificio del «*Coloquio y la invención, y basta*». Una sabia lección literaria de quien con noble orgullo y justa arrogancia pudo afirmar que «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana».

## MIGUEL DE CERVANTES, *NOVELAS EJEMPLARES*. GUÍA DE LECTURA

### A. «Prólogo al lector»

1. Además de excusarse por escribir este prólogo que cree que no estará a la altura del contraprólogo del *Quijote* (I), ¿qué ambición personal no ve cumplida Cervantes –se ha dicho por la tacañería del impresor Francisco de Robles– y que la crítica ha creído una nueva pulla a Lope de Vega, quien había conseguido estampar su *Jerusalén conquistada* (1609) con uno?
2. ¿Qué hace, pues, Cervantes a continuación?
3. ¿Qué aspectos generales destaca Cervantes en su autodescripción?
4. ¿Cuál es, en realidad, la queja de fondo que Cervantes está expresando con su autodescripción y a propósito del grabado?
5. Como nadie va a elogiar su obra, él mismo va a salir a decir las verdades de las novelas que está presentando. ¿Qué no podrá hacer el lector con ellas, en sentido recto y metafórico? ¿Por qué?

6. ¿Por qué les ha dado el nombre de «ejemplares»?
7. ¿Cuál fue la intención de Cervantes al publicarlas?
8. ¿A qué liga Cervantes la «finalidad moral» de sus *Novelas*?
9. ¿Con qué exageración expresa Cervantes la seguridad que tiene en la ejemplaridad de su obra?
10. ¿Cuántos años confiesa —usando una expresión del juego de cartas— que tiene Cervantes cuando las publica?
11. ¿De qué se enorgullece Cervantes a continuación? ¿Con qué intención tópica de los exordios?
12. ¿Qué promete?
13. ¿A quién las dedica?
14. ¿Qué significa, dentro de los tópicos de los prólogos del siglo XVI, la expresión «algún misterio tienen escondido que las levantan»?
15. ¿Qué teme Cervantes al concluir el prólogo?

## **B. «Rinconete y Cortadillo»**

1. ¿Dónde comienza la historia?
2. ¿A quién presenta el narrador? ¿Qué expresa, en general, de cada uno de ellos?
3. ¿Qué registro lingüístico, incoherente con su vestimenta, emplean los muchachos cuando inician a conversar?
4. ¿qué oficio tiene el menor? ¿Qué relación guarda con su apellido?
5. ¿De qué tierra es y a dónde se dirige?
6. ¿De qué lugar es Diego del Rincón?
7. ¿Cuál es la profesión del padre de Rincón?
8. ¿Por qué Rincón acabó en la cárcel siendo niño? ¿Qué castigo recibió?
9. ¿Cómo se ha ganado la vida Rincón desde que fue desterrado de Madrid?
10. ¿Por qué Cortado dice de dónde es Cortado si antes lo ocultó?

11. ¿De dónde procede Cortado?
12. ¿Dónde ha ejercido Cortado de ladrón?
13. ¿Por qué huyó Cortado de Toledo?
14. ¿Cómo celebran Rincón y Cortado su recién estrenada amistad?
15. ¿Con quién juegan por primera vez y le engañan? ¿Cuánto dinero?
16. ¿Qué intenta el arriero cuando pierde la partida? ¿Cómo responden Rincón y Cortado? ¿Cómo acaba el episodio?
17. ¿Cómo acaba la pendencia entre el arriero y los muchachos?
18. ¿A quién y cómo roba Cortado en cuanto cruzan la puerta de la Aduana de Sevilla? ¿Qué obtiene?
19. ¿Qué hacen con las camisas y que obtienen?
20. ¿Por qué suspiran los muchachos cuando ven las galeras ancladas en el Guadalquivir?
21. ¿Qué primer “oficio” u ocupación tienen en Sevilla tras hablar con el Asturianillo? ¿De qué será tapadera?
22. ¿Qué ventajas tiene la ocupación de esportilleros y por ello la escogen?
23. ¿Qué compran para ser esportilleros?
24. ¿Qué suelen transportar los esportilleros?
25. ¿A quién sirve por primera vez Rincón como esportillero y para qué?
26. ¿Quién contrata a Cortado?
27. ¿Qué le roba Cortado primeramente?
28. ¿Cómo expresa Cortado al sacristán que ha de resignarse?
29. ¿Qué otro robo hace Cortado al sacristán? ¿Cómo?
30. ¿Qué promete Cortado al sacristán?
31. ¿Qué les advierte un esportillero que ve cómo Cortado roba el pañuelo?
32. ¿Cuántos años hace que Monipodio dirige la cofradía?
33. ¿Qué les enseña por el camino hasta la casa de Monipodio?
34. ¿Cuánto tiempo lleva de ladrón el mozo de la esportilla?

35. ¿De qué se sorprende Cortado cuando el mozo de la esportilla les dice que es ladrón?
36. ¿Qué orden ha dado Monipodio a sus “ahijados”, que constituyen otro ejemplo de la inversión de los valores religiosos en tal gremio de la delincuencia?
37. ¿Qué ejemplo da el mozo de la esportilla de la protección de la imagen devota a los ladrones?
38. ¿Qué otros preceptos tienen que cumplir los cofrades de Monipodio?
39. ¿Por qué no pueden restituir lo hurtado?
40. En la curiosa inversión de los valores religiosos de tan singular agrupación de la delincuencia, ¿se confiesan y son excomulgados sus miembros? ¿Por qué?
41. ¿Qué función tiene la sala baja a la que entra Rincón mientras esperan la llegada de Monipodio? ¿Por qué dos razones se deduce?
42. ¿Qué personas destaca el narrador de las catorce que dice que esperan a Monipodio, además de Rincón y Cortado?
43. ¿Qué hacen los dos matones cargados de armas que aguardan en el patio?
44. ¿Cómo se describe, en general, a Monipodio?
45. ¿Cómo llaman todos a Monipodio y cómo lo saludan al inicio de la audiencia o reunión, excepto los matones? ¿Cómo lo hacen éstos?
46. ¿Qué les pregunta Monipodio? ¿Por qué dos razones, una la dice Monipodio y la otra es un rasgo irónico y burlesco?
47. ¿Con qué nombres bautiza Monipodio a los muchachos?
48. ¿Qué nombre tiene el mozo de la esportilla que los conduce hasta la casa? ¿Relación con su cargo?
49. ¿En qué habilidad destaca Rincón cuando le pregunta Monipodio? ¿con qué metáfora-metonimia burlesca lo expresa?
50. Enumérense las once fullerías que comenta Rincón.
51. ¿cómo juzga Monipodio las habilidades de Rincón?
52. ¿Qué habilidad declara Cortadillo a Monipodio?
53. ¿Qué quiere saber Monipodio con la pregunta que les hace sobre el ánimo?

54. ¿De qué se han librado Rinconete y Cortadillo a partir de la explicación que dan sobre sus habilidades apicaradas?
55. ¿Qué gracia concede Monipodio a los dos nuevos miembros a petición de todos los cofrades presentes en la audiencia?
56. ¿Qué ocurre de pronto, que alarma a todos pero Monipodio tranquiliza? ¿Cómo lo consigue?
57. ¿A qué ha venido el alguacil y se responsabiliza a Ganchudo?
58. ¿Por qué Monipodio llama a Cortadillo *el Bueno*?
59. ¿Quiénes son los dos matones a quienes se alude en el principio de la audiencia monipodiesca? ¿Y quiénes lo abrazan?
60. ¿Quién es Silbato?
61. ¿Por qué la vieja Pipota no puede quedarse? ¿Cuál es su queja y qué contesta Monipodio?
62. ¿Por qué a la vieja devota, Pipota, se la llama 'devotísima'?
63. La vieja Pipota demuestra su gran experiencia como catadora de vino. ¿Cómo?
64. ¿A qué santos pide Gananciosa que Pipota ponga candelas en su nombre? ¿Por qué?
65. ¿A qué personaje u obra hace referencia el personaje de Pipota y a qué tópicos literarios alude cuando se despide?
66. ¿en qué consiste la comida que trae Gananciosa?
67. ¿Quién es Tagarete? ¿Y de qué avisa en segundo lugar?
68. ¿Por qué las prostitutas dicen que han salvado mil veces de la horca a sus chulos?
69. ¿Qué ha ocurrido a Juliana la Cariharta?
70. ¿Cómo consuela la Gananciosa a la Cariharta?
71. ¿Qué propone Monipodio como castigo a Repolido y contesta la Cariharta?
72. Rinconete siente curiosidad por los dos viejos vestidos de bayeta y pregunta qué función cumplen en la asociación delictiva y cuál es su ganancia. ¿Qué le explica Monipodio?
73. ¿Qué son los palanquines?
74. ¿Qué hace Juliana la Cariharta cuando llega el Repolido?

75. ¿Cómo responde el Repolido?
76. ¿Cómo intenta solucionar Monipodio el encierro de la Cariharta?
77. ¿Cómo contesta el Repolido la proposición de Monipodio? ¿Qué ha de hacer éste de nuevo?
78. ¿Por qué pide Juliana la Cariharta que no dejen marchar al Repolido?
79. ¿Cómo acaba la bravuconada entre Chiquiznaque y el Repolido? ¿Con qué gesto y cómo lo celebran?
80. Maniferro cita tres nombres de músicos de la mitología clásica, aunque deformando sus nombres; ¿cuáles?
81. ¿Quiénes cantan, por orden las seguidillas (en realidad pareados) y a qué alude la letra?
82. ¿Por qué se interrumpe, de pronto, la música? ¿Qué hace la mayoría de los cofrades?
83. ¿De qué se queja el mozo caballero que llega y qué explicación le da Chiquiznaque?
84. ¿Cuánto gastó y debe el mozo galán que se queja? ¿Cómo soluciona Monipodio el incidente?
85. ¿Qué lee Rinconete a petición de Monipodio?
86. ¿Qué encargo tenía Maniferro y cómo se ha desarrollado?
87. ¿Por qué no ha cumplido su trabajo el Desmochado?
88. ¿Qué agravios comunes lee Rinconete?
89. ¿Qué distrito asigna Monipodio a Rinconete y Cortadillo? ¿Por qué?
90. ¿Qué ha de escribir Rinconete en un papel a petición de Monipodio?
91. ¿Qué información trae uno de los viejos avispones?
92. ¿Qué ocurrirá el domingo? ¿Qué se está imitando irónicamente?
93. ¿Qué consejos les da Monipodio a Rinconete y Cortadillo cuando se despiden, acabada la reunión?
94. ¿Cuál es la primera reflexión que hace Rinconete como hijo de bulero sobre todo lo que ha observado en el patio de Monipodio?
95. ¿Qué impertinencia destaca en la reflexión que hace?
96. ¿Qué más le admira de todos los cofrades (crítica de tipo erasmista)?

97. ¿Qué ejemplo de falsa devoción indica?
98. ¿Qué más le suspendía?
99. ¿Cuál es la última reflexión de tipo social que hace?
100. ¿Qué decisión final toma Rinconete y comunica a Cortadillo?
101. El narrador en 3ª persona promete (tal como acostumbraba Cervantes al final de sus obras) relatar los sucesos que ocurrieron a partir de ese momento. ¿Con qué finalidad, que es la de esta misma novela?

### **C. «El licenciado Vidriera»**

1. ¿A qué obras literarias recuerda el inicio? ¿Por qué?
2. ¿Qué rasgos diferencian a Tomás Rodaja del típico pícaro?
3. ¿Por qué no piensa decir el nombre de su patria y sus padres?
4. ¿Cómo piensa honrar a sus padres?
5. ¿Qué dos indicios presenta el protagonista de su clase pobre (labrador)?
6. ¿Qué cualidades presenta Tomás Rodaja?
7. ¿Cuántos años pasa en la universidad de Salamanca y qué estudia? ¿Qué cualidades tiene como estudiante?
8. ¿Qué ocurre acabados los estudios de los años?
9. ¿Con quién se encuentra y traba la amistad al bajar la cuesta de Zambra, camino de Antequera?
10. ¿Qué tópico literario se expresa con los oficios mencionados hasta ese momento?
11. ¿Qué decisión toma Tomás Rodaja después de reflexionar sobre la descripción de la vida militar que hace el capitán Valdivia? ¿Con qué condición? ¿A qué tópico renacentista obedece esa decisión?
12. ¿De qué aspecto de la vida militar se da cuenta Tomás Rodaja camino a Cartagena?
13. A lo largo de la narración, el protagonista va cambiando de forma de vestir y de nombre, como indicio de su clase social y ocupación. ¿De qué se viste y qué libros conserva cuando viaja?
14. ¿Qué advierte Tomás Rodaja en las galeras?

15. ¿Dónde desembarcan?
16. ¿Qué conoce Tomás Rodaja en la hostería junto al capitán y la compañía? ¿A qué los opone?
17. ¿Qué admira Tomás de Rodaja de Italia?
18. Cuando Tomás Rodaja se separa de los tercios, ¿a dónde viaja? Indíquese la ruta que sigue.
19. ¿Qué compra en Roma y lleva a Nápoles?
20. ¿Qué ve en Loreto?
21. ¿Qué ruta sigue cuando viaja a Flandes?
22. ¿Por dónde regresa hasta Salamanca, de vuelta a España?
23. ¿Qué grado adquiere en Salamanca?
24. ¿Quién llega a Salamanca? ¿Qué sucede a esta persona?
25. ¿Qué decide esta persona?
26. ¿Cree Cervantes en los hechizos? ¿Por qué?
27. ¿Qué le ocurre a Tomás nada más comer el membrillo?
28. ¿Qué hace la dama?
29. ¿Qué tiempo permanece convaleciente y cuáles son las consecuencias?
30. ¿Qué ocurre cuando la gente quiere abrazarlo para demostrarle que no es de vidrio?
31. ¿Qué facultad adquiere al creer ser de vidrio?
32. ¿Cómo viste tras la enfermedad y qué nombre toma?
33. ¿Qué come y cómo?
34. ¿Cómo camina por las calle y por qué?
35. ¿Cómo duerme en verano y en invierno?
36. ¿Qué hace cuando hay tormenta?
37. ¿Cómo mantiene alejada a la gente?
38. ¿Qué hacen los muchachos al principio? ¿Y más adelante, cuando adquiere cierta fama y respeto?

39. Explíquese la malicia de la respuesta que da a la ropera.
40. ¿Cómo califica a las coimas cuando pasa por delante de una casa llana y de vista común?
41. ¿Qué consejo da al cornudo?
42. ¿Qué hay que hacer para no reñir con la esposa?
43. ¿Qué contesta a un muchacho que quiere huir de casa porque sus padres le azotan muchas veces?
44. ¿Qué contesta a un príncipe o señor que está en la corte y envía a un caballero amigo a buscarlo?
45. A pesar de la respuesta, el caballero consigue llevarlo a la corte. ¿Cómo se realiza el viaje?
46. ¿Qué estimación le merecen los poetas y la poesía, en general? ¿Por qué?
47. ¿A partir de qué alusión satiriza los lugares comunes de la poesía petrarquista?
48. ¿Cómo critica a los pintores?
49. ¿Qué crítica de los libreros?
50. ¿Qué crítica hace de los que llevan sillas de mano?
51. ¿Qué crítica hace de los mozos de mulas?
52. ¿Qué aspecto general critica de los arrieros?
53. ¿Y de los boticarios?
54. ¿Qué crítica hace de los médicos?
55. ¿Por qué la gente anda tras él sin hacerle mal y sin dejarle sosegar?
56. ¿Cómo se consigue no envidiar a nadie?
57. ¿Qué crítica hace de los sastres y de los zapateros?
58. ¿Qué crítica a los pasteleros?
59. ¿Qué crítica a los titiriteros?
60. ¿Qué opinión le merecen los actores? ¿Y el teatro?
61. ¿Qué dice de los diestros ('personas que practican la esgrima')?
62. ¿A quiénes tiene particular enemistad?

63. ¿A quién tiene más ojeriza que a éstos? ¿Qué en ellas?
64. ¿Qué profesión parece alabar pero en realidad está atacando irónicamente?
65. ¿Qué cargos critica de la administración?
66. ¿Qué dice de los templos un día que pasa por delante de uno?
67. ¿Qué dice cuando una avispa le pica y la gente le comenta por qué le duele si es de vidrio?
68. ¿Qué últimos oficios critica?
69. Realícese una lista con todos los oficios y estamentos que critica.
70. ¿Cuánto tiempo permanece loco y cómo se cura?
71. ¿Qué nombre toma una vez curado?
72. ¿A qué se dedica ya cuerdo y qué le ocurre? ¿qué decisión final toma?
73. ¿Qué tópicos literarios aparece en la queja final del protagonista?
74. ¿Qué ocurre finalmente con el protagonista?

#### **D. «La ilustre fregona»**

1. El título, para crear intriga en el lector —al final se comprenderá su sentido— contiene un oxímoron. Indíquese.
2. ¿Quiénes son los protagonistas de la novela?
3. Resúmase la historia de Carriazo.
4. ¿Cómo lo describe, en resumen, el narrador como pícaro?
5. ¿Dónde se gradúa como tal Carriazo?
6. Cópiese el elogio irónico que Cervantes hace del pícaro como tipo literario.
7. ¿Qué peligros acechan a los pícaros de Zahara?
8. Explíquese el proceso que sigue Carriazo para volver a Burgos.
9. ¿Qué nombre usa como pícaro?
10. ¿Qué le ocurre a Carriazo una vez en Burgos y cómo influye en Avendaño?

11. ¿Qué plan urden y realizan los dos protagonistas cuando deciden lanzarse a la vida picaresca?
12. ¿Dónde dicen que marchan, según la carta? ¿Qué finalidad irónica hay en ello? ¿A qué novela y personaje recuerda por ello?
13. ¿Dónde hay un guiño de distanciamiento del punto de vista? Cópiese la expresión que usa Cervantes.
14. ¿Qué están comentando los mozos de mulas sevillanos que encuentran a la entrada de Illescas?
15. ¿Qué ocurre a Avendaño con esa conversación y qué decisión toman los dos protagonistas?
16. ¿Qué mentira usa Avendaño para ver a la fregona ilustre? ¿Qué consigue con ello?
17. ¿Qué edad tiene la Argüello y qué cargo desempeña en la mesón?
18. Como en el mesón no sirven comidas, han de cenar fuera; ¿dónde y qué cenan?
19. ¿Qué les despierta de madrugada y qué provoca este incidente en Avendaño?
20. En la descripción que se hace de la vestimenta de Costanza, ¿qué simboliza en su personalidad el cordón de san Francisco que ciñe, los zapatos y las calzas apenas entrevistas?
21. ¿Qué gestos hace Costanza cuando sale de la habitación donde ha dormido?
22. ¿Qué trabajo consigue Avendaño en el mesón?
23. ¿De qué acusa el mesonero de las mozas como la Argüello y la Gallega cuando habla con Avendaño?
24. ¿Qué nuevos nombres toman Avendaño y Carriazo y qué cargos desempeñan en el mesón?
25. ¿Qué le ocurre por primera vez a Lope Asturiano cuando va al río a recoger agua?
26. ¿Cómo sale Lope Asturiano de la cárcel?
27. ¿Qué decisión toma Lope Asturiano debido a la Argüello y por qué?
28. ¿Cómo muestra Costanza su gran honestidad y recato cuando habla con Tomás Pedro y con los clientes? ¿Qué estado le provoca esto a Tomás Pedro?
29. ¿Qué tres figuras femeninas símbolo de la fidelidad en la Antigüedad menciona Lope Asturiano?

30. Lope Asturiano, después de burlarse del enamoramiento de Tomás Pedro, se ofrece a ayudarlo en todo lo que pueda; pero sólo le pone una condición, ¿cuál y por qué?
31. ¿Cómo celebran la liberación de Lope Asturiano?
32. ¿Qué dos incidencias se producen cuando Lope Asturiano acaba la chacona y se dispone a cantar de nuevo?
33. ¿Qué ocurre después de que acabe de cantar su romance el músico nocturno?
34. ¿Quién hace irónicamente la crítica de la canción?
35. ¿Quiénes llaman a la puerta de la habitación de Tomás y Lope? ¿Cómo reaccionan éstos?
36. ¿Qué se deja olvidado Tomás en el libro de la cebada? ¿qué ocurre con ello?
37. ¿Cómo consigue hablar a solas Tomás con Costanza?
38. ¿Por cuánto compara Lope Asturiano el asno?
39. Resúmase en incidente en el cual Lope Asturiano se juega y recupera el asno que compra y la frase que le acompañará a partir de este momento.
40. ¿Qué logra Tomás con la oración que le entrega a Costanza? ¿Qué le dice ésta cuando consigue hablarle a solas?
41. ¿Para qué llega el Corregidor una noche a las once?
42. Resúmase lo que el mesonero cuenta al Corregidor, en realidad la anagnórisis de Costanza.
43. ¿Qué trabajo realiza, en realidad, Costanza en el mesón, a pesar de su nombre?
44. ¿Qué determinación decide el Corregidor?
45. ¿Quiénes llegan al mesón al día siguiente al Corregidor?
46. ¿Qué le dice Tomás a Costanza cuando se entera de la llegada de esos dos caballeros?
47. ¿Qué entrega al mesonero don Juan de Avendaño padre? ¿Para qué?
48. ¿Qué parentesco hay entre don Juan de Avendaño padre y el Corregidor?
49. ¿Qué frase esconde el pergamino al juntar las dos partes?
50. ¿Quiénes son los padres de Costanza?

51. ¿A qué acto mitológico se asemeja el acto de seducción de don Juan de Avendaño padre a la madre de Costanza?
52. ¿Quién comunica la verdad de Costanza a don Juan de Avendaño padre?
53. ¿A cuánto asciende la dote de Costanza?
54. ¿Qué ocurre cuando don Diego de Carriazo padre termina de explicar la anagnórisis?
55. ¿Por qué la mesonera va también, con Costanza a casa del Corregidor?
56. ¿Qué bodas se concertan?
57. ¿Cuánto tiempo permanecen en Toledo?
58. ¿Qué gana el mesonero con todo lo sucedido? ¿Y su mujer?
59. ¿Qué final comenta el narrador de Diego de Carriazo hijo? ¿Qué le recuerdan de vez en cuando?

## **E. «El casamiento engañoso»**

1. ¿Quién es el protagonista del relato? ¿Qué le ha sucedido?
2. ¿Con quién se encuentra y a qué le invita? ¿Para qué?
3. ¿Cómo se describe a doña Estefanía de Caicedo? ¿Cuál es su intención?
4. ¿Qué hacienda tiene el alférez Campuzano?
5. ¿Qué guarda el alférez Campuzano en el baúl delante de su esposa?
6. ¿Quién llega, por la mañana, un día cuando el alférez y doña Estefanía se acaban de despertar?
7. ¿Cómo es la ropa de camino de doña Clementa y de don Lope?
8. ¿Qué cuenta doña Estefanía a su marido cuando aparece doña Clementa? ¿Y qué hacen?
9. ¿Qué sucede con doña Estefanía y el alférez Campuzano durante los seis días posteriores al traslado?
10. ¿Qué le comunica al alférez Campuzano la amiga de doña Estefanía cuando ésta sale un día a averiguar cómo está su negociado?
11. ¿Qué piensa hacer el alférez Campuzano cuando se ha enterado de la verdad pero no hace porque es pecado?

12. Como el alférez Campuzano no encuentra a su esposa, ¿dónde va y que le ocurre allí?
13. ¿De qué se entera que ha hecho doña Estefanía cuando vuelve el alférez Campuzano a casa de la amiga de doña Estefanía?
14. ¿De qué son las joyas del alférez Campuzano?
15. ¿Por qué dice el alférez Campuzano que él ha perdido más que doña Estefanía en el engaño mutuo que se han hecho?
16. ¿De qué manera y por quién expresa Cervantes la «ejemplaridad» de la novela?
17. ¿Con quién se ha marchado doña Estefanía?
18. ¿Qué es lo que más siente el alférez Campuzano de todo lo sucedido?
19. ¿Qué le sucede al alférez Campuzano después de que se ha conocido toda la verdad?
20. ¿Qué otro suceso «peregrino» —además de su casamiento engañoso— ha ocurrido al alférez Campuzano?
21. ¿Qué orden religiosa —conocida como «los de la capacha»— regenta el Hospital de la Resurrección de Valladolid? ¿Por qué se les conoce así?
22. ¿Qué caracteriza y qué función cumplen los perros del Hospital?
23. ¿Qué reflexión expresa el licenciado Peralta sobre la verosimilitud narrativa cuando oye que los perros han hablado?
24. ¿Qué contesta y argumenta el alférez Campuzano a esta reflexión?
25. El licenciado Peralta no cree al alférez Campuzano; sin embargo, juzga como bueno lo que ha dicho, ¿por qué?
26. El alférez Campuzano, a pesar de porfiar que el coloquio ha sido real, acaba reconociendo que duda de ello; ¿cómo lo reconoce?
27. ¿Cuántos perros hablaron? Pero ¿qué conversación se ha transcrito?
28. ¿Cómo une Cervantes esta novela con la siguiente y última?

## **F. «El coloquio de los perros»**

1. ¿De qué se maravillan Berganza y Cipión al inicio del «Coloquio»? ¿A qué asocia la tradición popular este tipo de hechos?
2. ¿Qué simbolizan los perros, según los bestiarios de la época?

3. ¿Qué portento humano ha comentado un estudiante universitario?
4. ¿A qué se parece el inicio de «El coloquio de los perros» y el final de «El casamiento engañoso»? ¿Por qué y para qué?
5. ¿Qué acuerdan los dos perros?
6. ¿Dónde nace Berganza y cuáles son sus padres?
7. ¿Cuál es el primer amo? ¿Qué le enseña?
8. ¿Qué vicio caracteriza a los trabajadores del matadero que sorprende a Berganza?
9. Una de los subtemas de la novela es la crítica literaria. ¿Qué primera advertencia o comentario crítico sobre la cuestión narrativa hace Cipión?
10. ¿Qué suceso cuenta Berganza que le ocurrió una noche cuando llevaba la espuerta a casa de la querida de Nicolás el Romo? ¿Cómo se lo paga el amo?
11. ¿Cuál es el segundo amo de Berganza? ¿Qué nombre le pone?
12. ¿Qué segunda anotación de crítica literaria hace Cipión?
13. ¿Qué crítica se hace a la novela pastoril?
14. ¿Qué autocita hace Cervantes?
15. ¿Cómo avisa Cipión a Berganza, a partir de este momento que se extiende demasiado?
16. ¿Qué descubre Berganza cuando trabaja como perro pastor? ¿Qué está criticando?
17. Después de abandonar a los pastores, ¿cómo busca el tercer amo?
18. ¿A dónde va y sirve después de los pastores?
19. ¿Qué costumbre comenta Berganza de los mercaderes ricos de Sevilla y de otras ciudades?
20. ¿Qué vicio social, arraigado desde antiguo en la humanidad, critican Cipión y Berganza pero en ellos mismos como «perros cínicos»? ¿Qué autocastigo se impone Berganza?
21. ¿Qué incidente narra Berganza con los hijos del mercader sevillano al que sirve?
22. ¿Qué critican hacen respecto a la lengua latina?
23. ¿qué subtemas lingüísticos tratan cuando hablan de los tentáculos/rabos de los pulpos?
24. Resúmase la anécdota que Berganza protagoniza con la sirvienta negra de la casa del mercader.

25. ¿Qué vicio social se critica con el adagio latino «Habet bovem in lingua»?
26. ¿Qué cuarto amo tiene? ¿Relación con alguno de los anteriores? ¿Qué oficio desempeña ahora Berganza?
27. Resúmase la anécdota que Berganza narra sobre la Colindres en la que es testigo.
28. ¿Qué falso acto valiente realiza el amo alguacil sin intervención de Berganza?
29. ¿A qué casa de Triana va el alguacil a festejar su triunfo? ¿qué se consigue con ello por ambas partes de los intervinientes?
30. Resúmase la anécdota del caballo Piedehierro protagonizada por el alguacil al que sirve Berganza.
31. ¿Cómo llama el alguacil a Berganza?
32. Explíquese cómo abandona Berganza el servicio del alguacil.
33. ¿Cuál es el quinto amo al que sirve Berganza? ¿Qué le enseña? ¿Cómo lo llama?
34. ¿Cuánto cobra el soldado tambor por el espectáculo con Berganza en tabernas y hospitales?
35. ¿Por qué la hospitalera pone punto y final al espectáculo de Berganza? ¿Quién es la hospitalera?
36. ¿Quién cree la bruja Cañizares que es Berganza?
37. ¿Qué consejo da la bruja Cañizares a Berganza?
38. ¿Qué práctica de brujería realiza Cañizares una noche en su habitación? ¿Qué va a preguntar?
39. ¿Qué hace Berganza asustado?
40. A la mañana siguiente, ¿qué tres explicaciones dan los primeros que llegan al hospital al ver a la bruja Cañizares?
41. ¿Cuándo despierta la bruja Cañizares y qué hace con Berganza?
42. ¿Qué otro ejemplo de transformación de ser humano en animal practicó la Camacha?
43. Cuando abandona al soldado tambor, ¿dónde llega y qué sextos amos tiene? ¿Qué hacen con él?
44. ¿Cómo demuestra Cipión que la profecía de la Camacha es falsa y cómo la interpreta?
45. ¿Quién es el jefe de los gitanos? ¿Qué critica en ellos?

46. Resúmase la anécdota del gitano que vendió un asno.
47. ¿Cuál es el sexto amo? ¿Qué critica con él?
48. ¿A quiénes conoce en la huerta del amo morisco?
49. ¿Por qué abandona al morisco?
50. ¿Cuál es el séptimo amo? ¿Cómo se mantienen? ¿Por qué lo abandona?
51. ¿Cuál es el octavo amo? ¿Qué actividad realiza con él?
52. ¿Cómo llega a Valladolid?
53. ¿Por qué abandona a los comediantes?
54. ¿Cómo entra al servicio de Mahudes?
55. ¿Cuáles son los últimos oficios que menciona? ¿Qué tienen los cuatro en común?
56. ¿Cuánto tiempo ha invertido el porta en escribir su obra? ¿Cuál es su título?
57. ¿Qué queja expresa el alquimista?
58. ¿Cuál es la del matemático?
59. ¿Qué ha escrito en arbitrista? ¿qué medida propone en un plazo de veinte años?
60. ¿Qué error comete Berganza con el corregidor cuando va a su casa a pedir limosna una noche? ¿Qué le aconseja Cipión?
61. ¿Qué ocurre con la perrita de una señora principal? ¿Cuál es la moraleja de esta anécdota?
62. ¿Qué opina el licenciado Peralta sobre la lectura del «Coloquio»? ¿Qué consejo da al alférez Campuzano?
63. ¿Dónde se van y por qué?
64. Coméntese el juego temporal que se produce en las lecturas de «El coloquio de los perros» y el juego final con «El casamiento engañoso».

## Actividades finales de síntesis (posibles *treballs de recerca*)

### 1. Actividades de expresión y comprensión

1.1. De las novelas leídas, quizás una de la más complicada de contenido sea «La ilustre fregona». Procura organizar tu pensamiento respecto a ella y realiza un resumen lo más claro y breve que te sea posible en el que queden contenidas las andanzas de los protagonistas, su estancia en la posada del Sevillano y el desenlace final plagado de interesantes descubrimientos.

1.2. En esta misma novela se realiza un elogio de la vida del pícaro. ¿Qué aspectos destacan en él? ¿Quién es el personaje que más se decía ganar por ese ideal?

1.3. En «Rinconete y Cortadillo» se plasma una visión distinta de la vida picaresca que en «La ilustre fregona». ¿En qué consiste? Compara la visión de ambas novelas oponiendo frases concretas y razonamientos sobre los personajes, su extracción social, etc.

1.4. En la novela picaresca, el lenguaje desempeña un papel fundamental, sobre todo la llamada habla de germanías, es decir, la jerga de la delincuencia. Busca información sobre ese lenguaje y entresaca en «Rinconete y Cortadillo» algunas expresiones pertenecientes a él estableciendo su significado. Puedes hallar una referencia muy amplia en este vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=9Cs2ui6FHvo>

1.5. Cervantes se sirve de la extraña locura de su personaje Vidriera para criticar y poner en tela de juicio muchas actitudes sociales, comportamientos y oficios. ¿Qué piensa de los poetas, los libreros, los mozos de mulas y los médicos? Comenta alguna respuesta, sobre estos o sobre otros temas, que te haya impresionado o hecho más gracia.

1.6. A lo largo de las novelas aparecen infinidad de refranes y dichos populares. Realiza un rastreo sobre los que todavía hoy perviven y explica su significado.

### 2. La ilustre fregona

2.1. Localiza con la ayuda de un plano callejero de Toledo los distintos lugares de la acción.

2.2. Busca los refranes y frases proverbiales que aparecen en la novela. Completa los que están a medias e indica en qué situación se usan y si están vivos en la actualidad. Si conoces otros refranes similares, anótalos.

2.3. El huésped del Sevillano, zarzuela del maestro Jacinto Guerrero con libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reboyo, está inspirada en esta novela cervantina. Compara las dos obras, indicando los cambios significativos entre una y otra.

2.4. Al principio de la novela se mencionan diferentes juegos. Explica en qué consiste cada uno de ellos e indica si perviven en la actualidad o si existen juegos semejantes.

2.5. Recopila las numerosas alusiones a canciones y bailes que aparecen en la novela. Infórmate sobre la música y los bailes populares del siglo XVII.

2.6. Estudia las diferentes clases sociales y oficios que se mencionan en La ilustre fregona, señalando si siguen vigentes en la sociedad actual.

2.7. Adapta la historia de Constanza al mundo actual. ¿Quién sería hoy la fregona? ¿Y el galán? ¿A qué correspondería hoy en día la posada del Sevillano?

### **3. Actividades de relación**

3.1. Todos los protagonistas de las novelas guardan cierta relación con los pícaros Lázaro y Guzmán. Intenta establecer paralelismos y diferencias entre los protagonistas cervantinos y los del anónimo y de Mateo Alemán.

3.2. También en la estructura de las novelas se han establecido similitudes con la picaresca. Investiga sobre estas posibles relaciones y detállalas.

3.3. Algunos críticos han visto una diferencia fundamental entre «Rinconete y Cortadillo» y la picaresca (la alegría de vivir y el optimismo frente al pesimismo del *Lazarillo* y el *Guzmán*) Investiga sobre el pesimismo de esas dos novelas picarescas y argumenta tu postura sobre el optimismo que se desprende tanto de «Rinconete y Cortadillo» como de «La ilustre fregona».

3.4. Uno de los temas que aparecen en «La ilustre fregona» es el del amor. Infórmate sobre «La gitanilla» (otra de las *Novelas ejemplares*) de Cervantes, y establece los paralelismos que existen entre la historia de amores cruzados de sus protagonistas. Observa también las diferencias entre Costanza y Preciosa.

3.5. Los lugares en los que se desarrolla la acción de las tres novelas son reales. Busca información sobre Ciudad Real, Toledo, Sevilla y las almadrabas de Zahara de los Atunes e intenta comparar la actualidad con lo que se indica sobre estos lugares en las novelas. Te puedes inspirar en los trabajos de clase y presentaciones que encontrarás en los siguientes vídeos:

- <http://www.youtube.com/watch?v=fnF6FC1arhO>
- <http://www.youtube.com/watch?=F-nlGGgfCCs>

3.6. Investiga sobre los oficios que aparecen en «El licenciado Vidriera» y comenta si en la actualidad siguen vigentes con las características de entonces. Razona la respuesta.

## WEBGRAFÍA COMPLEMENTARIA

[www.cvc.cervantes.es/portada.htm](http://www.cvc.cervantes.es/portada.htm)

En esta sección se pueden encontrar aspectos biográficos, literarios e interpretativos de la obra del autor. **Muy interesante porque se puede acceder a las obras del autor en versión digital.**

[www.unav.edu/centro/griso](http://www.unav.edu/centro/griso)

Lugar de reunión de los investigadores que estudian la obra de Cervantes y otros del siglo de oro español.

[www.centroestudioscervantinos.es](http://www.centroestudioscervantinos.es)

Plataforma que promueve el ingente patrimonio cultural cervantino.

<http://cervantes.uah.es/obras.htm>

Web dedicada a la biografía y bibliografía del autor. **Muy interesante porque se puede acceder a las obras del autor en versión digital.**

[www.cervantesjournal.com](http://www.cervantesjournal.com)

Página web en inglés de la revista especializada sobre Cervantes de la Cervantes Society of America. Se encuentran digitalizados todos los números de la publicación.

[www.cervantessociety.com](http://www.cervantessociety.com)

También en inglés, promueve el estudio, investigación y difusión de la figura cervantina.

[www.museocasanataldecervantes.org](http://www.museocasanataldecervantes.org)

Reúne actividades, fondos y publicaciones de Cervantes.

<http://museocasacervantes.mcu.es>

Dedicada a la estancia del escritor en Valladolid entre 1603-1606, es muy útil como introducción completa a la relación del autor con la ciudad castellana.

[www.toledo-turismo.com/es/ruta-de-don-quijote\\_538](http://www.toledo-turismo.com/es/ruta-de-don-quijote_538)

Web dedicada a la relación del autor con esta ciudad, puede ser útil para seguir algunos episodios de «La ilustre fregona», que está ambientada en este lugar.