

APROXIMACIÓN GENÉTICA A LA TÍA FINGIDA: UNA POÉTICA DE LA TRANSICIÓN ENTRE ESTADOS

Jorge García López
Universidad de Gerona
ORCID: 0000-0001-5505-2092

Resumen: Un principio de somero análisis genético de las variantes de *Rinconete y Cortadillo* comparadas con las de los dos testimonios de *La tía fingida*, parece que nos acercan por un camino que creemos novedoso a afirmar la proximidad al corpus cervantino del relato celestinesco.

Palabras clave: Cervantes. *Novelas ejemplares*. *La tía fingida*. Crítica genética. Atribuciones cervantinas

Abstract: A superficial genetic analysis of the variants of *Rinconete y Cortadillo* compared with those of the two testimonies of *La tía fingida*, seems to bring us closer to affirming the proximity to the Cervantine corpus of the celestinesque story along a path that we believe to be novel.

Keywords: Cervantes. *Novelas ejemplares*. *La tía fingida*. Genetic criticism. Cervantine attributions.

Se adivina con facilidad la doble redacción autorial cuando observamos la imposibilidad de construir un aparato crítico de traza neolachmanniana. Es imposible hacer un aparato crítico de las variantes redaccionales del *Buscón* y la clásica edición de Lázaro Carreter con sus signos diacríticos, sus partes del texto en cursivas y

variadas formas de llamadas cruzadas entre los textos dan cuenta de esta dificultad. De ahí que solo hay dos soluciones para la edición de textos con variantes de autor conservadas en diversos testimonios. O bien editamos un texto y a continuación el siguiente testimonio o bien lo hacemos con las dos escrituras enfrentadas, sea a doble página o a doble columna. Dividir el espacio de la página y editar ambos textos en la misma página es la solución que adoptó Lázaro Carreter. A columna enfrentada lo ensayó con acierto Rodríguez Marín (1901, 1920) para las dos versiones de *El celoso extremeño* y de *Rinconete y Cortadillo*; casi diríase tres ediciones genéticas *avant la lettre*. Por su parte, el editor más reciente de las *Novelas ejemplares* prefiere hacerlo presentando las versiones del testimonio Porras de la Cámara en apéndice (García López, 2013). En el caso de la novelita que hoy nos ocupa, *La tía fingida*, las principales y más recientes ediciones proponen también una edición de ambos textos por separado para que el lector pueda leer ambos y comparar (Avalle Arce, 1987; Sáez, 2018), mientras que otras comentan en las notas a pie de página los principales cambios introducidos por una de las versiones (García López, 2013). Quizá esta última solución sea la más económica, pero debido a la complejidad y mirada de las variantes introducidas y para observar «*non la figuration, mais le temps de l'écriture*» (Hay, 2012, 154), no hay nada como la doble columna, que nos permite ver el despliegue temporal de la escritura cervantina en sus nimios detalles. Todas estas posibilidades, naturalmente, se ven muy facilitadas por las posibilidades actuales de reproducción digital e hipertexto, que nos permiten tener todas las lecturas presentes en pantalla.

Respecto de las dobles redacciones de autor, en el caso de Cervantes la casualidad histórica nos ha dejado dos textos –*Rinconete* y *Celoso*– cuyo estudio ha resultado esencial en la historia del cervantismo. Semejante resultado es posible por el hecho de que los métodos compositivos de Cervantes, en lo que respecta al relato corto, se fundamentan en la reescritura, puesto que se trata de historias que podían ser fácilmente reescritas con una gran economía de esfuerzo y de tiempo. Pero en el caso que hoy nos ocupa, la carambola histórica es realmente llamativa y casi podríamos calificarla de una más de las ironías cervantinas, puesto que de *La tía fingida* nos han quedado también dos redacciones,

conocidas desde finales del siglo XVIII (Código Porras) y principios del XIX (versión de la Biblioteca Colombina). No deja de ser extraño y sorprendente que de esta novelita asociada a Cervantes desde su aparición en el manuscrito Porras de la Cámara haya también dos versiones y además dos versiones con variantes de autor. Tal hecho resulta asombroso, aunque por supuesto no es otra cosa que el producto de una contingencia histórica, pero que ya de entrada tiene algo que decir en el litigio sobre la autoría cervantina: resulta que hay un relato corto de ambientación celestinesca y de un autor desconocido, pero que reproduce las maneras de trabajar del Cervantes documentado, es decir, reescribir completo el relato introduciendo variantes redaccionales. Y es que esas versiones implican un método de trabajo concreto.

Basta para ello leer con detenimiento y cuidado la doble columna citada de Rodríguez Marín (1920). En efecto, al reescribir *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes tiene a la vista una versión anterior manuscrita, lo que es evidente debido a la muy próxima literalidad de ambas historias, que va unida a la continuada variación detallística. No se trata de que el autor reescriba más o menos de memoria una historia anterior que se conoce bien, sino que va copiando literalmente un texto que tiene delante. Va releendo esa versión ahora primitiva que tiene a la vista y va copiando literal y lentamente el relato y de pronto la voluntad estética entra en acción y aparecen frases nuevas, giros que no existían antes en el relato o bien una descripción más pormenorizada de un personaje y así sucesivamente. O bien va tachando, aligerando el relato tras releerlo bajo una mirada más madura que cuando lo escribió (o ya reescribió) la vez anterior. En todos los casos, el argumento no se altera, los personajes permanecen, así como la mayor parte de su gestualidad, todos los espacios donde aparecen o incluso el desenlace del relato. Se trata de un trabajo casi de copista, pero sabedor de que se trata de un texto propio, surgido de su personal intimidad creadora —y además no publicado o leído solo en academias o en la privacidad del escritor—, al copiarlo de nuevo lo va alterando de acuerdo con una reflexión crítica y una intencionalidad poética determinada, fruto de la lectura del mismo texto y, por tanto, bajo una conciencia más madura de lo que quiere hacer o de lo que ahora percibe más claramente que quería hacer en la versión primitiva. Así trabajó

Cervantes sobre los textos de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* y así trabajó también el desconocido autor de *La tía fingida* sobre esas dos versiones hoy conocidas. Pero es que, además, dado la naturaleza de las variantes, no se trata de copias accidentales, realizadas con una finalidad determinada –una petición de amigo o persona interesada, como parece que es el caso del testimonio Bueno del *Buscón*, tal como comentamos más abajo–, sino que la finalidad es la propia creación literaria. La finalidad consiste en conquistar lentamente, casi se diría por fases, una determinada poética de la ficción y el análisis de esas variantes en diferentes versiones nos permiten intuir la intencionalidad autorial que guio la emersión y concreción de esas variantes, es decir, en términos de crítica genética, la «poética de transiciones entre estados» (Vauthier, 2012, 19). Así, pues, la existencia de dobles versiones de la novelita celestinesca abandona lentamente el terreno de la mera contingencia histórica.

Naturalmente no seremos los primeros, ni los últimos en señalar paralelismos entre la novelita y el corpus cervantino, pues estos constituyen una dilatada muchedumbre. Toda la narración, de punta a cabo, huele a Cervantes por los cuatro costados. Pero no se trata hoy de señalar paralelismos, bien clasificados y sistematizados por los principales y sobre todo los últimos editores y donde el lector puede comprobar esa sorprendente afinidad literaria entre la novelita celestinesca y los relatos cortos y entremeses de Cervantes,¹ sino que en la perspectiva de esta historia crítica, vamos a intentar

¹ Para la montaña de paralelismos pueden consultarse las últimas ediciones críticas en García López (2013, 1117-1126) y Sáez (2018, 13-57) y véase también Madrigal (2003), donde puede encontrarse un buen análisis de su rechazo y más reciente Isla García (2010), cuya hipótesis cronológica comentamos más abajo. Tenemos siempre presente el brillante análisis de Márquez Villanueva (1995, 158-189) y el más actualizado «a partir de elementos objetivos y de un análisis matemático basado en el álgebra lineal» de Rodríguez López-Vázquez (2013, 68), que considera que la posibilidad de una autoría cervantina supera sin dificultades la barrera del noventa y cinco por ciento de los casos. Así, pues, la defensa de su naturaleza cervantina no se basa en prejuicios personales y subjetivos, aunque, por supuesto, se trata en todo caso de una atribución, aunque una atribución con un margen de verosimilitud elevadísimo (Lucía Mejías, 2019, 204). A propósito de las citas, utilizamos también Cervantes (1987). Más recientemente, Lucía Mejías (2018) ha descubierto el texto manuscrito que fue la base de la edición de Berlín de 1818 de *La tía fingida*.

estudiar esa familiaridad entre la novelita y el corpus cervantino desde un ángulo que creemos inédito. Es decir, mostrando la intencionalidad poética de esos cambios en las variantes redaccionales de los textos aducidos, centrándonos especialmente en las variantes de *Rinconete y Cortadillo* y en los dos textos de *La tía fingida*. Se trata de un ejercicio realizado a partir de la crítica genética y contando con las principales conclusiones sobre las variantes redaccionales de la historia de Rincón y Cortado.

Cuando se leen de forma simultánea las dos versiones de *Rinconete y Cortadillo* en la edición de Rodríguez Marín (1920) podemos encontrarnos con una auténtica miríada de variantes de todo tipo. Pero un número dominante de variantes que ahora nos interesa ha surgido de una muy concreta intencionalidad que ha guiado la pluma cervantina. De entrada y en términos generales, puede afirmarse que la mayor parte de las variantes autoriales apuntan a una cuidadosa reelaboración en torno de la ironía y al uso de expresiones populares o a la presencia de personajes tradicionales o cotidianos de por entonces. A veces nos encontramos con que una sucinta descripción se ha convertido en diálogo; otras veces se suprime algún párrafo, de igual forma que sucede en *El celoso extremeño* con la descripción del virote, más de una vez nos encontramos con autocensuras por parte de Cervantes y no solo en *El celoso extremeño*, puesto que en este caso ambos textos estaban pensados para la imprenta. Sin embargo, en general en ambos textos nos encontramos con amplificaciones que introducen la ironía o una lengua más cotidiana que en el testimonio Porras de la Cámara. Cervantes estaba intentado aclimatar la novela corta italiana a los usos y las expresiones de la sociedad española de su tiempo, recordando quizá la misma inclinación en su admirado Lope de Rueda, que vino a hacer lo mismo en sus pasos y en sus comedias, aunque en el caso que nos ocupa, que creemos último estadio de adaptación, ese nuevo cincelado apunta al lenguaje y las expresiones coloquiales más que a los personajes. Y esa poética del relato corto que ya se anunciaba en las redacciones primitivas, subsiste en los textos impresos en 1613.

Para entrar en detalles, veamos algunos ejemplos. Para comenzar, la descripción del oficio de Cortado a partir de su propia declaración nos la cuentan así ambos testimonios:²

Versión del Códice Porras de la Cámara: Jamás he sido cogido entre puertas, ni ha tenido el verdugo que ver conmigo en ninguna cosa; bien es verdad que me corrió la justicia habrá ocho días en Toledo (Cervantes, 2013, 653).

Versión de 1613: Y en cuatro meses que estuve en aquella ciudad nunca fui cogido entre puertas, *ni sobresaltado ni corrido de corchetes, ni soplado de ningún cañuto*. Bien es verdad *que habrá ocho días que un espía doble dio noticia de mi habilidad al corregidor, el cual, aficionado a mis buenas partes, quisiera verme, mas yo, que por ser humilde, no quiero tratar con personas tan graves, procuré de no verme con él; y así salí de la ciudad con tanta prisa que no tuve lugar de acomodarme de cabalgaduras ni blancas, ni de algún coche de retorno, o, por lo menos, de un carro* (Cervantes, 2013, 167).

El volumen de 1613 ha profundizado en el uso de lengua coloquial y de germanía («ni sobresaltado ni corrido de corchetes, ni soplado de ningún cañuto»), así como en la extensión de la ironía («aficionado a mis buenas partes, quisiera verme, mas yo, que por ser humilde, no quiero tratar con personas tan graves»). Cervantes va trabajando su estilo en continuas reescrituras, en un ensayo detrás de otro, descubriendo gradualmente la funcionalidad de la lengua coloquial en la ficción literaria, del uso de refranes y, sobre todo, va tomando cuerpo el poder de la ironía, va descubriendo sus recovecos; más de una y dos veces, la misma frase o el mismo personaje se reelabora arrancando nuevos vericuetos en dirección a la ironía. No es que estos elementos no estuvieran presentes en la versión primitiva de la pieza, sino que ahora se extiende y profundiza esa inicial voluntad estilística. Y lo vemos también en la declaración de Rincón tras robar al soldado al comienzo de la novelita:

Versión Porras de la Cámara: Día de juicio hay, donde todo ha de salir a luz, sin quedar nada encubierto, y entonces

² En todos los casos transcribimos en cursiva los cambios en la versión de 1613.

sabremos quién fue el atrevido y desalmado que se atrevió a tomar el tercio de esta capellanía (Cervantes, 2013, 657).

Versión de 1613: Día de juicio hay, *donde todo saldrá en la colada, y entonces se verá quién fue Callejas*, y el atrevido que se atrevió a tomar, *hurtar y menoscabar* el tercio de la capellanía (Cervantes, 2013, 175).

Aquí puede contemplarse de nuevo como un diálogo ya de por sí irónico profundiza en el procedimiento retórico y se materializa en el uso de fórmulas refranísticas («todo saldrá en la colada»), personajes populares y tradicionales («se verá quién fue Callejas», elemento nuevo y muy paralelo a la aparición del «arcediano de Jerez» que veremos más abajo en *La tía fingida*) y en la ironía con que se describe el robo («se atrevió a tomar, hurtar y menoscabar»). Todavía más podemos decir de la descripción de la vieja Pipota:

Versión Porras de la Cámara: Luego entró una vieja gorda, chata, tetuda y barbuda y, sin decir nada a nadie se fue a la sala, y puesta de rodillas con grandísima devoción, se puso a rezar ante la imagen, y luego echó en la esportilla su limosna. (Cervantes, 2013, 661)

Versión de 1613: Tras ellos entró una vieja *halduda* y, sin decir nada, se fue a la sala y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción *se puso de rodillas ante la imagen, y a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo, y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas*, se levantó y echó su limosna en la esportilla (Cervantes, 2013, 183).

En la descripción de Pipota, vieja celestina del patio de Monipodio, encontramos varias características que definen el quehacer cervantino y nos iluminan sobre su voluntad y progresión estética y los caminos en que se concreta. Por ejemplo, aunque por lo general en el volumen de 1613 dominan las ampliaciones, cuando hay pérdida de elementos o escenas siempre encontramos una finalidad estética, la marca de una detenida reflexión, tal como sucede en *El celoso extremeño* con la descripción de Loaysa o con el comportamiento de Leonora. En este caso, una descripción que carga las tintas en la ironía y la comicidad basadas en la fealdad de la

vieja («gorda, chata, tetuda y barbuda») se convierte de pronto en un solo elemento que resume los anteriores («halduda»). Pero no sólo los resume, sino que además nos muestra cómo Cervantes se mueve en dirección a la *Celestina* o quizá en todo caso que aclara de forma más consciente y consistente su intención inicial, puesto que ese sustantivo («halduda») caracteriza la iconografía de la vieja bruja y proxeneta en las viñetas que acompañaban las ediciones del siglo XVI. Por lo demás, la descripción de su actitud beata profundiza en la ironía y la comicidad de la escena mostrándonos la devoción de la vieja *halduda*. Pero sobre todo podemos ver cómo un sintagma relativamente simple («con grandísima devoción») deja paso a la gesticulación huera («habiendo primero besado tres veces el suelo, y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas»). La reescritura va deslindando el alma del personaje, va profundizando en su gesticulación, ampliando la descripción y enriqueciéndola con nuevos matices sin perder el impulso inicial. Sí nos llama la atención la eliminación del término *barbuda*, característica que también adorna a la dueña de *El celoso extremeño* y que apunta a un preciso rasgo celestinesco, tal como aparece caracterizada la Cañizares de *El coloquio de los perros* (Gernert, 2018, 264-266). Pero en todo caso, cabe señalar que la reelaboración no tiende a corregir la concepción del personaje, sino en abundar en sus aristas, en ampliar su humanidad, profundizar en su acaecer cotidiano. Otro tanto encontramos en la descripción de Monipodio:

Versión Porras de la Cámara: Bajó en este punto Monipodio, el cual era un hombre de hasta cuarenta años, alto de cuerpo, barbiespeso, hundidos los ojos y cejijunto (Cervantes, 2013, 662).

Versión de 1613: *Llegose en esto la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía. Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso, los ojos hundidos* (Cervantes, 2013, 183-184).

En este caso, una descripción que ya era muy intencionada en su origen al mostrarnos un personaje maléfico, se amplía poderosamente en la dirección original, pero sumando un grado

muy elevado de ironía. Por ejemplo, observemos cómo el simple *Bajó* se ha convertido en un desglose temporal que implica su propia pertinencia («La sazón y punto»), mientras que el simple apelativo, o probablemente alias o nombre apelativo («Monipodio»), se convierte en un título irónicamente ennoblecedor («el señor Monipodio»). Y antes de la inevitable *descriptio* del monstruo, la pluma nos permite entrever el afán de los iniciados que esperan al maestro («tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía»). En fin, sólo las cejas, los ojos hundidos o su altura han sobrevivido a la reescritura, que nos lo ha hecho más vejete, más moreno y con rasgos más monstruosos («barbinegro y muy espeso»). En esta reelaboración nos damos cuenta que esa potente ironía que encontramos en *Rinconete y Cortadillo* y que ya estaba en su origen, no cayó del cielo, sino que fue forma final de un acendrado trabajo de reescritura y de reflexión estética. Fue el producto de una poderosa y meticulosa búsqueda personal y fue tomando cuerpo paulatinamente, haciéndose cada vez más consciente de sus posibilidades a través de al menos dos reescrituras. El estudio pormenorizado de ambas redacciones nos permite entender cómo Cervantes fue concretando esa voluntad estética en el uso creciente de lenguaje popular y giros cotidianos. Lo que nos dicen estas variantes es cómo Cervantes lentamente se fue descubriendo a sí mismo como narrador en la continua reescritura de sus historias y cómo fue adentrándose de forma paulatina en el estilo que lo caracterizará ante la tradición literaria.

Si ahora pasamos a *La tía fingida*, nos encontramos que las variantes entre los dos testimonios conocidos funcionan de igual forma y obedecen a idéntica poética. Por ejemplo, en la rápida descripción de la casa de Esperanza que vemos a través de los ojos de los estudiantes:

Manuscrito de la Colombina: Alaron acaso los ojos a una ventana y vieron en ella una celosía (Cervantes, 1987, 325 y 2018, 129).

Versión del Códice Porras de la Cámara: Vieron en una ventana de una casa y *tienda de carne* una celosía (Cervantes, 1987, 349; 2013, 625 y 2018, 97).

Aquí nos encontramos que el testimonio que transmitía el código Porras de la Cámara amplifica una frase que implica la lengua cotidiana de la época. Y es que el sintagma *y tienda de carne* es relativamente ocioso en su contexto —puesto que más adelante se aclara sin más concesiones, como puede verse en la siguiente variante, y abundando en un rasgo de la vida de Claudia sobre el que volvemos más abajo—, pero no en la búsqueda estilística que hemos recorrido unas páginas arriba; no es necesario para el sentido, pero sí para el cincelado de un estilo literario que busca el tono coloquial. Y otro tanto podríamos decir de los tópicos celestinescos, muy desarrollados en la versión de Porras de la Cámara:

Versión de la Colombina: La relación que dio el oficial a los estudiantes les puso codicia y gana de saber aquella aventura, porque, con ser pláticos en la ciudad, no imaginaban que tal tía y sobrina hubiese en toda ella, a lo menos para que viniese a morar y vivir en aquella casa, que llevaba de suelo habitar siempre en ella mujeres que comúnmente el vulgo suele llamar cortesanas o enamoradas (Cervantes, 1987, 325-326 y 2018, 129-130).

Versión Porras de la Cámara: La relación que dio el vecino oficial a los estudiantes les puso codicia de dar cima a aquella aventura, porque siendo pláticos en la ciudad, y *deshollinadores de cuantas ventanas tenían albahacas con tocas*, en toda ella no sabían que tal tía y sobrina hubiesen *cursantes en su universidad, principalmente que viniesen a vivir a semejante casa, en la cual, por ser de buen peaje, siempre se había vendido tinta, aunque no de la fina; que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades*, que llevan de suelo vivir siempre en ellas mujeres cortesanas, y por otro nombre trabajadoras o enamoradas (Cervantes, 1987, 349-350; 2013, 627; 2018, 98-99).

En este caso podemos ver la ampliación en expresiones populares («y deshollinadores de cuantas ventanas tenían albahacas con tocas») y en tópicos celestinescos para describir el mundo de la prostitución en la época («cursantes en su universidad... así en Salamanca como en otras ciudades»). Y además, nótese que Salamanca sólo aparece en la segunda versión ampliada de la novelita, que hace a Cervantes cada vez más consciente de *la sociología del tema celestinesco* al colocar

el negocio de doña Claudia en una típica ciudad universitaria, al tiempo que nos enteramos que la peregrinación de este prostíbulo ambulante se dirige a Sevilla al igual que los jovenzuelos del *Rinconete*, dentro de una evidente perspectiva celestinesca y picaresca.

Por la misma lógica, la ampliación de la descripción del escudero de Claudia, la *tía* de Esperanza, es perfectamente comparable a la de Monipodio en los dos testimonios vistos antes:

Versión de la Colombina: Y a la izquierda [iba] un escudero de los del conde Fernán Gonzáles (Cervantes, 1987, 326 y 2018, 130).

Versión Porras de la Cámara: Y de la izquierda le traía un escudero de los del tiempo del conde Fernán González, *con su sayo de velludo, ya sin vello, su martingala de escarlata, sus borceguíes bejaranos, capa de fajas, gorra de Milán, con su bonete de abuja, porque era enfermo de váguídos, y sus guantes peludos, con su tabalí y espada navarrisca* (Cervantes 1987, 350-351; 2013, 627-628 y 2018, 99-100).

Ahora debemos buscar la ironía, mezclada con toques de comicidad, en la meticulosidad de la descripción de un escudero anacrónico en trance de comportarse cual si fuera un pre-Quijote urbano rodeado de dueñas extraídas de un libro de caballerías, pero dedicado a acompañar y a autorizar públicamente a la vieja proxeneta. Y es que *La tía fingida* está llena de personajes tomados de los libros de caballerías. En el manuscrito de la Colombina aparece Galaor y varios en el testimonio Porras de la Cámara. Ninguno de ellos en concreto muestra todavía las características de un primitivo *Quijote*, pero una mención en especial llama nuestra atención:

Versión de la Colombina: El paje, diciéndole verdad, le respondió de manera que ella quedó más que medianamente satisfecha y envió con él la dueña del *buy*, con la respuesta no menos luenga y comedida que había sido la embajada (Cervantes, 1987, 332 y 2018, 136).

Versión Porras de la Cámara: Y el paje, diciéndole verdad, le retrató de suerte que ella quedó medianamente satisfecha, y envió con él la dueña del *buy u del hondo valle, que dice el libro de*

caballerías, con la respuesta no menos larga y comedida que había sido la embajada (Cervantes 1987, 357; 2013, 635 y 2018 109).

La dueña del *huy* es personaje de la novelita que siempre tiene esa expresión en los labios («huy, huy») y a la que se refiere el narrador siempre con ironía, pero la Dueña del Hondo Valle se refiere en concreto casi con toda seguridad a la que aparece en *El Cristalián de España*, libro de caballerías escrito por Beatriz Bernal (Gagliardi 2004). Es decir, que el autor de *La tía fingida* era un infatigable lector de libros de caballerías, puesto que cita uno de los menos conocidos, pero escrito por una mujer. De hecho la lengua y los juegos con diversos aspectos del mundo caballeresco –por ejemplo, la confusión entre las dueñas de honor del mundo caballeresco y las dueñas de los días de Cervantes– caracterizan toda la novelita. Sin embargo, el caso de la Dueña del Hondo Valle es todavía más preciso, puesto que presupone un libro de caballerías escrito por una mujer. Aspecto nada extraño para quien tenía, como Cervantes, una mentalidad que hoy llamaríamos feminista y que tiene un lugar de honor en la denominada *querelle des femmes*. En todo caso, quien escribió *La tía fingida* se conocía al dedillo los libros de caballerías.

Un caso curioso de ampliación en la línea de la lengua popular y cotidiana provoca un error que ningún editor de la pieza ha sabido explicar. Se trata de lo siguiente:

Versión de la Colombina: Llegose en esto la noche y la hora acomodada para la solemne fiesta; juntáronse media docena de matantes y cuatro músicos [...] y una gran procesión de paniaguados y bienhechores (Cervantes, 1987, 328 y 2018, 132).

Versión Porras de la Cámara: Llegose en esto la noche, y en la hora acomodada para la solemne fiesta, juntáronse nueve matantes *de la Mancha, que sacaron cualquiera de una taza malagan por sorda que fuese*, y cuatro músicos [...] *todo repartido entre una grande tropa de paniaguados o por mejor decir pan y vinagres* (Cervantes, 1987, 352; 2013, 630 y 2018, 102).

Que sea una *taza malagan* o *malagán* es algo que nadie tiene muy claro y que probablemente se trata de un lugar deturpado, pero quizá nos

dice mucho sobre la relación del Códice Porras de la Cámara con Cervantes. En esencia apunta hacia el hecho de que los textos del famoso códice no sólo corrían sin nombre de autor, sino que este se había desentendido del texto y quienes lo copiaban no acababan de enderezar sus expresiones populares a satisfacción. Semejante reflexión nos conduce a otra que parece evidente: Francisco Porras de la Cámara no puede ser el autor de *La tía fingida*, tal como de tanto en tanto se había postulado en el pasado para ‘salvar’ a Cervantes, puesto que no entendió lo que le pasaron, copió o mandó copiar. Por lo demás especular si tal o cual fragmento de la pieza es o no interpolación del racionero de la catedral de Sevilla es cuestión insoluble e imposible de falsar y, por tanto, inútil. No lo es, en cambio, la verificación de una poética que endereza las variantes de la pieza y que es típicamente cervantina. Y además, pensar que Cervantes tenía imitadores antes de 1605 no casa bien con su posición en el mundillo literario de la época, tanto del autor como del género: él no era un autor conocido, y mucho menos famoso, y el relato corto era un género novedoso, donde solo un autor del talento y las aspiraciones de Cervantes parece que se atrevió a entrar con paso firme. Si la datación del códice es posterior al primer *Quijote*, como parece, la frase deturpada, y para nosotros hoy casi ininteligible, viene a decirnos que Cervantes se había desentendido de esos textos que eran copiados para una despreocupada lectura, más atenta, como es lógico, a las sales cómicas e irónicas que al rigor que delata la pluma autorial.

A esta variante añadimos una que es al tiempo paralelismo y realmente singular, por cuanto desborda la comparación de la novelita celestinesca con novelas y entremeses cervantinos. Se trata de la siguiente:

Versión Colombina: Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco estaba tan pulcela como su madre la parió (Cervantes, 2018, 109-110).

Versión Porras de la Cámara: Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, estaba tan pulcela como su madre la parió —*que si dijera como la madre que la parió no fuera tan grande*— (Cervantes, 2013, 636 y 2018, 136).

El sentido de la frase en la versión Porras es que la Grijalba miente al decir *tan pulcela como su madre la parió*, pero si dijera *como la madre que la parió* la mentira no fuera tan grande, puesto que, efectivamente, Esperanza no es virgen. Se trata, como va dicho, de una reelaboración y de un paralelismo al mismo tiempo, puesto que la frase con la misma intencionalidad maliciosa la encontramos reproducida dos veces en el *Quijote* y una vez en *El celoso extremeño* en la versión de 1613. Veamos los textos:

Quijote (I, 9): doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, *se fuera tan entera a la sepultura como la madre que la había parido*. (Cervantes, 2004, I, 117; 2007, 115)³.

Quijote (I, 26): Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, así como él es, en su mismo traje, *y que se está hoy como la madre que la parió* (Cervantes, 2004, I, 318; 2007, 321).

El celoso extremeño (Versión Porras de la Cámara): todas las que estamos en esta casa somos doncellas, excepto mi señora (Cervantes, 2013, 701).

El celoso extremeño (Versión de 1613): todas las que estamos dentro de las puertas desta casa somos doncellas *como las madres que nos parieron*, excepto mi señora (Cervantes, 2013, 353).⁴

Fue Diego Clemencín quien advirtió hace tiempo que la frase puede encontrarse en Ariosto y en el *Belianís de Grecia*; en el primer caso, sin la malicia expresiva que sí encontramos en este.⁵ Sin embargo,

³ Sobre el paralelismo entre esta expresión del *Quijote* y la versión del manuscrito Porras de la Cámara de *La tía fingida* llama la atención Madrigal (2003).

⁴ Sobre este uso irónico también llamó la atención Clemencín (Cervantes, 1967, 1089a).

⁵ En efecto, fue el gran anotador romántico del *Quijote* fue quien reparó que un juego parecido encontramos en el Orlando: «El come Orlando la guardo [a Angélica] sovente / da norte, da disnor, da casi rei / e che'l fior virginal casi aveva salvo / come se lo portó del matern'alvo». Si bien, como recuerda el anotador, Ariosto añade que «forse era ver, ma non pero cridibile / a chi dei senso suo fosse signore» (Cervantes, 1967, 1088b). Y el mismo Clemencín, después de reprender

en Cervantes encontramos una progresión: de la expresión sencilla en la versión colombina, a la progresión irónica en la versión del manuscrito Porras. Y de ahí salta al *Quijote* en el tan irónico y burlesco capítulo I, 9 y para ensalzar nada menos que a Dulcinea en I, 26. Más malicia tiene su uso en *El celoso extremeño*, puesto que en la versión de la Colombina viene a decirnos que ‘todas las mujeres de esta casa somos doncellas, excepto mi señora’, lo que dicho por la dueña suena a burla, pero posible, y además certifica que la pequeña Isabel ha consumado el matrimonio con su matusalén. Por el contrario, la versión de 1613 significa que ‘ninguna de las mujeres de esta casa somos vírgenes, excepto mi señora’, lo que apunta a la verdad y a la impotencia del vejete Carrizales. El giro era gratificante para una inclinación irónica como la de Cervantes, porque con una gran economía de medios se logra una asombrosa inversión en el significado. Quizá por ello puede encontrarse en *La tía fingida* como si fuera un leitmotiv del relato.⁶ Lo interesante de este giro es que nos encontramos con la versión de *La tía fingida* en la versión Porras da la impresión de ser un estadio intermedio de reelaboración en la versión literal y sencilla (‘como su madre la parió’) y la versión irónica (‘como la madre que la parió’). La versión sencilla aparece en el manuscrito de la colombina y en *El celoso extremeño* en la primitiva versión de Porras, mientras que la versión de transición está en la segunda versión de *La tía fingida* y después se desparrama por el

por su malicia a Cervantes, recuerda que la expresión ya estaba en esta forma maliciosa en el *Belianís* donde «contándose la romería que la infanta Dolisena hizo por los desiertos de África al tiempo de Amón, y lo que le avino durante el viaje, se dice que volvió a su casa *tan entera como la madre que la había parido*» (Cervantes, 1967, 1089a, el subrayado es de Clemencín para significar la cita del *Belianís*).

⁶ En la novelita celestinesca, en efecto, tenemos varios ejemplos: «A todo lo cual se estaban las ventanas de la casa cerradas, *como su madre las parió*, de lo que no poco se desesperaban los dos desesperados y esperantes manchegos» (Cervantes 2013, 632; 2018, 105) / «Vuesa merced se vuelva a poner su cadena, señor caballero, y mírenos con mejores ojos, y entienda que, aunque mujeres solas, somos principales, *y que esta niña está como su madre la parió*» (Cervantes 2013, 644-645 y 2018, 121 y 143). E incluso puede verse cómo se intensifica su uso en la versión Porras de la Cámara: Versión de la Biblioteca Colombina: A todo esto se estaban las ventanas de la casa cerradas, de lo que se desesperaban los manchegos (Cervantes, 1987, 329; 2018, 133); versión de Porras de la Cámara: A todo lo cual se estaban las ventanas de la casa cerradas, *como su madre las parió*, de lo que no poco se desesperaban los dos desesperados y esperantes manchegos (Cervantes, 1987, 354; 2013, 632; 2018, 105).

Quijote y las *Novelas ejemplares*. Nos parece un itinerario de escritura verosímil del camino cervantino y que además logra, creo que por primera vez, aproximar la novelita celestinesca a la obra maestra.

Un pasaje especialmente curioso de esta lista de variantes lo constituye la irrupción de un personaje desconocido, probablemente folklórico o famoso por aquellos días:

Versión colombina: ¡Ahora si te echo menos, malogrado de ti, don Juan de Bracamonte, mal desdichado consorte mío! (Cervantes, 1987, 339 y 2018, 142).

Versión Porras de la Cámara: ¡Agora si te echo menos, malogrado de ti, Juan de Bracamonte, *no el arcediano de Jerez*, mal desdichado consorte mío! (Cervantes 1987, 364; 2013, 643-644 y 2018, 119-120).

Este *arcediano de Jerez* ningún anotador ha podido vislumbrarlo, por lo que se suele comentar que se trata de algún tipo de personaje popular o folklórico. Lo curioso del caso es que en la perspectiva de la novela picaresca del siglo XVI la variante del testimonio Porras apunta a un caso parecido al del arcipreste de San Salvador que nos cuenta *Lazarillo de Tormes*. Es decir, que el tal arcediano de Jerez y don Juan de Bracamonte sería un *ménage à trois* de doña Claudia o bien que el tal arcediano estaba también en el negocio de la *tía*, es decir, del rapto de bebés para dedicarlos a la prostitución, y más siendo arcediano, porque entonces podemos suponer que él se los proporcionaba. La aparición del *arcediano de Jerez*, por tanto, en la segunda versión de la novelita, es decir, la del testimonio Porras, refuerza el argumento de fondo: Esperanza fue un bebé raptado en la puerta de una iglesia por doña Claudia (o bien entregada a ella por el *arcediano de Jerez*, probable marido postizo y proxeneta a medias con doña Claudia y su red de prostíbulos) y dedicada desde muy jovencita a la prostitución.⁷ Y por cierto, vale la pena detenerse en

⁷ De este mismo jaez en la presentación de nuevos personajes secundarios son varias variantes redaccionales que exponemos brevemente. Tal es el caso de la descripción de los vecinos de doña Claudia: Versión colombina: Con todo este estruendo y aparato llegaron a la calle de la señora [...] que puesto que la noche había pasado ya el filo y aun el corte de la quietud, no quedó persona en toda la calle que no despertase y a las ventanas se pusiese (Cervantes, 1987, 328; 2018, 132) / Versión Porras de la Cámara: Con toda esta procesión y estruendo llegaron

el importante paralelismo poético que conlleva la aparición de este *arcediano de Jerez*, una variante de personaje probablemente folklórico muy parecida a la que hemos visto arriba en *Rinconete* en la variante *se sabrá quién fue Callejas*.

También llama poderosamente nuestra atención en este inventario de dobles redacciones, el catálogo en que doña Claudia alecciona a Esperanza sobre la fauna masculina de los clientes de su negocio. Lo cierto es que todo el inventario está muy retocado en la versión del testimonio Porras, por lo que citamos los que nos ha parecido más interesante:

Versión colombina: Los viscaínos, aunque son pocos, es gente corta de razones, pero si se pican, son largos de bolsa; los manchegos es gente avalentada y que llevan el amor a mogicones [...] Los andaluces son agudos, astutos y nonada miserables (Cervantes, 1987, 335 y 2018, 139)

Versión Porras de la Cámara: Porque los vizcaínos, aunque son pocos, *como las golondrinas cuando vienen*, es gente corta de razones, pero si se pican de una mujer son largos de bolsa, *y como no conocen los metales, así gastan en su servicio y sustento la plata, como si fuese hierro de lo mucho que su tierra produce*. Los manchegos es gente avalentonada, *de los de Cristo me lleve*, y

a la calle y casa de la señora [...] que puesto que la noche había pasado ya el filo, y aun el corte de la quietud, *y todos sus vecinos y moradores de ellas estaban de dos dormidas, como gusanos de seda, no fue posible dormir más sueño*, ni quedó persona *en toda la vecindad* que no despertase y a las ventanas se pusiese (Cervantes, 1987, 353; 2013, 630; 2018, 103). O bien la descripción de las danzas del Corpus en Sevilla: Versión colombina: Estando en estas palabras con la dueña repulgada [...] como llegó la justicia, comensaron a repicar los broqueles y a crujir las mallas, a cuyo son no quiso la justicia danzar la danza de espadas, sino pasarse de largo (1987, 331; 2018, 135) / Versión Porras de la Cámara: Estando en este *deporte* y conversación con la repulgada [...] como llegase la justicia, comenzaron a repicar los broqueles y crujir las mallas, a cuyo son no quiso la justicia danzar la danza de espadas *de los hortelanos de la fiesta del Corpus de Sevilla*, sino pasó adelante (Cervantes, 1987, 355-356; 2013, 634; 2018, 107). Y, en fin, la descripción de los caballeros nobles salmantinos: Versión colombina: Cuasi el alba sería [...] y con él se fueron a la casa de un principal caballero (Cervantes, 1987, 331; 2018, 135) / Versión Porras de la Cámara: Cuasi el alba sería [...] con lo cual se fueron a casa de *cierto caballero amigo suyo, de los que llaman generosos en Salamanca y se asientan cabeza de banco* (Cervantes, 1987, 356; 2013, 634; 2018, 108).

llevan ellos el amor a mogicones. [...] Para los andaluces, hija, *hay necesidad de tener quince sentidos, no cinco*, porque son agudos y *perspicaces de ingenio*, astutos, sagaces, y nonada miserables; *esto y más tienen si son cordobeses* (Cervantes, 1987, 360; 2013, 638-639 y 2018, 113-114).

De nuevo la aparición de expresiones populares («de los de Cristo me lleve») y lo más sorprendente es que en el catálogo de los andaluces nos encontramos con el elogio de Córdoba («esto y más tienen si son cordobeses»), de donde, si recordamos, era oriundo Juan de Cervantes, el poderoso abuelo jurista del gran escritor. Quizá no sea más que una casualidad —otra más, por casualidades que no quede—, pero es curioso que sea esa ciudad, precisamente esa y no otra, la que reciba el máximo elogio entre las ciudades andaluzas. Bien podría haber citado, por ejemplo, Sevilla, donde tenía o había tenido su base de actuaciones como Comisario del Rey y donde es posible que circularan en forma anónima relatos suyos, como delata el código Porras. Y sin embargo se inclinó por el elogio de Córdoba.

En fin, en la culminación de ambos relatos, el testimonio Porras de la Cámara ha subrayado la ejemplaridad del argumento:

Versión colombina: porque las más de su trato pueblan las camas de los hospitales, y mueren en ellos miserables y desventuradas (Cervantes, 1987, 345; 2018, 147).

Versión Porras de la Cámara: porque las más de su trato pueblan las camas de los hospitales, y mueren en ellos miserables y desventuradas, *permitiendo Dios que las que, cuando mozas, se llevaban tras de sí los ojos de todos, no haya alguno que ponga los ojos en ellas, etc.* (Cervantes, 1987, 370; 2013, 649; 2018, 127).

Sea por lo que fuere, la redacción del manuscrito Porras quiere subrayar una ejemplaridad que ya se palpa a lo largo del argumento, lo que viene a apuntar a las preocupaciones de su autor en la reescritura del relato.

Hemos puesto una serie de ejemplos que podrían multiplicarse, como sabe cualquiera que haya enfrentado el problema de esas reescrituras cervantinas y que pueden seguirse,

como va dicho, en el comentario al pie de las más solventes ediciones ya citadas.⁸ Y así, por ejemplo, el titulillo, semejante a los de *Rinconete* («Casa de Monipodio. Padre de ladrones de Sevilla» / «Consejo de Estado y Hacienda») que encabeza el discurso aleccionador de doña Claudia, no aparece en la versión Colombina (Cervantes 1920, 260; 2013, 638), lo que implica que las piezas del famoso códice, en ese estadio concreto de redacción, se pensaron de una tacada tal como han llegado a nosotros y por la misma mente creadora; es decir, son como la foto congelada de un momento en su evolución estética. Ahora bien, si comparamos las variantes de ambos textos de *Rinconete y Cortadillo*, en especial en la edición citada de Rodríguez Marín (1920), donde la exposición a doble columna enfrentada permite observar las variantes con facilidad, y las de ambos textos de *La tía fingida*, sí nos queda una sensación extraña. A saber, que las variantes introducidas en los dos testimonios de esta última lucen por su simplicidad frente a los grandes cambios que se dan entre las dos versiones de aquella. Creemos que la explicación se halla en la diferente actitud que el autor ha adoptado ante ambas novelas. Los relatos del Porras de la Cámara no estaban pensados para la imprenta, pero la versión de 1613 de *Rinconete y Cortadillo* sí lo estaba. Las variantes de esta última novela no solo son más numerosas, sino que además están motivadas por un elemento ajeno a la novelita celestinesca: estaban pensadas para el taller de

⁸ Cabe señalar que la versión Porras de *La tía fingida* también introduce simplificaciones, aunque pocas. Tal sucede con la desaparición de la descripción peyorativa de las dueñas (ponemos en cursiva la parte del texto desechado en el manuscrito Porras): Versión colombina: Venían detrás dos dueñas de las que llaman de honor y de las que enfadan al mundo y atosigan las almas de aquellos que con ellas tratan, gente que vive como de nones o demás ya en la tierra; Cervantes, 1987, 327; 2018, 130-131) / Versión Porras de la Cámara: Venían detrás dos dueñas de honor, vestidas a la traza del escudero; Cervantes, 1987, 351; 2015, 629; 2018, 201. Como también con la desaparición del amanecer mitológico que encontramos en la versión colombina: Versión colombina: él quedó pensando en su ida y esperando la noche, que ya le parecía que tardaba mil años, según deseaba verse con aquellas compuestas fantasmas; corrió el tiempo como suele y pasáronse las olas ['horas'] volando, y, entrándose el día por las puertas del poniente, asomó la noche por las del oriente, sentada en su prestellado coro, mostrándose favorable y verdadera a todo malhechor y a todo enamorado pensamiento; Cervantes 1987, 331-332; 3013, 637; 2018, 137 / Versión Porras de la Cámara: él quedó pensando en su ida y aguardando la noche, que le parecía se tardaba mil años, según deseaba verse con aquellas compuestas fantasmas; Cervantes 2013, 637; 2018, 111).

impresión, motivación muy evidente de algunas de las variantes de la versión final del relato. Se trata de un conjunto de problemáticas que circundan la versión final de *Rinconete y Cortadillo* y que no cuentan en el mundo de Esperanza y doña Claudia. La diferencia es muy importante desde un punto de vista genético, puesto que implica que la intencionalidad poética que explica la existencia de nuevos estados es diferente en ambos casos. La poética que guio la reescritura del *Rinconete* de 1613 fue más amplia que la que nutrió la de *La tía fingida* en la versión de Porras. Y sin embargo, podemos hallar una intersección común a ambas en esa búsqueda de la lengua coloquial, los personajes populares y los giros cotidianos.

Y por otra parte, los ejemplos aducidos quizá nos parezcan una simple reescritura de las que abundan en los Siglos de Oro, pero basta comparar estas variantes autoriales con las de las dos redacciones del *Buscón*, por ejemplo, o con otros procedimientos similares de reescritura documentados en la época para darnos cuenta de su singularidad. Señalamos el *Buscón* porque se trata de una novela y porque una primera redacción podría suponerse de los años 1604-1610. La segunda redacción que nos presenta el manuscrito Bueno consiste, según la bibliografía más actual y autorizada, más en ‘retoques’ que en una reescritura de la obra.⁹ En realidad una nueva redacción puede consistir solamente en retoques, como es el caso que nos ocupa, pero lo importante es calibrar y precisar la poética de esos retoques. La diferencia con los textos cervantinos –aparte de no ser las reescrituras para un determinado destinatario, como quizá pudiera serlo el manuscrito Bueno (Quevedo, 1990, 73)– es que en estos encontramos una sistematicidad en una dirección muy específica y elaborada. En el caso del autor del *Quijote*, no estamos ante unos simples retoques en lugares concretos, sino ante una reescritura que obedece a una poética determinada y ante unos cambios bastante sistemáticos que caminan unidos en una única y la misma dirección. Por cierto, Cervantes no se equivoca al cambiar el nombre de un personaje, como sí hace Quevedo en la proxeneta de III, 8 (Guía/ La Paloma), lo que implica que

⁹ El posicionamiento sobre las dos redacciones puede verse en la clarificadora exposición de Fernando Cabo (Quevedo, 1993, 40-50), especialmente en el caso del nuevo nombre con que aparece la vieja celestina de III, 8, puesto que *Guía* no puede aparecer en el manuscrito Bueno.

posiblemente entre la versión Porras y la de 1613 de *El celoso extremeño* hubo más estados intermedios: Cervantes no vacila en el nombre de sus personajes, porque su reescritura no es accidental y de un momento o para un personaje determinado, sino una detenida consideración poética de años y quizá de varias reescrituras. En esa comparación podemos observar la singularidad de los métodos de trabajo cervantinos, y cómo «*la génétique les découvre dans la singularité d'un travail individuel*» (Hay, 2002, 70). En este, como en otros casos, la consideración endógena —y no la mera accidentalidad exógena— es fundamental para entender las motivaciones del alcalaíno.

Así, pues, la aproximación genética a los textos cervantinos nos permite sospechar la muchedumbre de intenciones que vehiculan la reescritura de *Rinconete y Cortadillo*, pero también que una parte de ellas es común con la reescritura de *La tía fingida* tal como nos ha transmitido el código Porras de la Cámara. En ambos casos, el autor busca la extensión de la lengua popular, la búsqueda de la ironía, la cotidianeidad de sus historias, el cincelado de sus personajes con exquisita meticulosidad en su apariencia física o en su vestuario: pocas variantes del *Buscón* o de productos contemporáneos se comportan de igual manera. En todas esas variantes, el autor trabaja y remodela textos anteriores sin retocar el trazado argumental, introduciendo pocas veces variantes de alcance estructural —y cuando estos aparecen son leves, aunque de poderosa significación literaria o ética, como en el caso de *El celoso extremeño*—, pero sí retocando levemente sus textos en puntos concretos y siempre en una dirección muy determinada que hoy identificamos con las formas de reescritura cervantina. Las variantes de autor en los dos textos considerados se mueven en la misma dirección y apuntan a descubrirnos la lenta materialización de determinados aspectos de una poética —descripción de personajes, tipos tradicionales o procedentes del refranero, ambientación coloquial, atmósfera cotidiana—. Ahí tenemos esa ‘poética de la transición entre estados’ que caracteriza la identidad autorial: en ambos casos, en efecto, es la misma. Y todo esto reconociendo que por lo que se refiere al *Rinconete* la motivación es más amplia y compleja por ser un texto pensado ya para la imprenta. O dicho de otra forma: la aproximación genética a *La tía fingida* nos permite sospechar que nunca fue pensada para la imprenta: variantes del tipo *no el arcediano*

de Jerez fueron desestimadas en la versión final del *Rinconete*. En efecto, las segundas redacciones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* están pensadas con una lógica más amplia porque, además, una escena del primitivo *Rinconete* –la estafa al bretón por parte de Cariharta–¹⁰ falta en la versión de 1613, pero está muy desarrollada en *El coloquio de los perros*, dato significativo que implica hasta qué punto una redacción final estaba también condicionada por el resto de las piezas de la colección de 1613, lo que no sucede con *La tía fingida*, que nunca llegó ni a pisar el pórtico de las *Ejemplares*.

Queremos terminar con dos consideraciones. En primer lugar, con una reflexión sobre la fecha del testimonio de la Biblioteca Colombina y su prioridad cronológica respecto del testimonio Porras. No desconocemos que, por lo que hace a esto último, una opinión diferente se ha abierto camino en los estudios más recientes. Puede encontrarse en Isla García (2010) y sus argumentos resumidos en la edición de Adrián J. Sáez (Cervantes, 2018, 74-77). Otra cuestión complementaria es la fecha de la versión de la Biblioteca Colombina. Rodríguez López-Vázquez (2013, 63) recuerda que Astrana Marín (1944, 37-48) fechó el manuscrito de la Colombina como una copia posterior a 1631 por la presencia en el mismo códice de *El sueño de las calaveras* de Quevedo, título de *El sueño del Juicio Final* en los *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631), y que por tanto no puede ser anterior a esa fecha. Pero eso, en todo caso, será la data en que el testimonio actualmente superviviente pasó a formar parte del códice de la Colombina, no necesariamente será la fecha de su antígrafo y menos de su escritura; es decir, se trata de la fecha *a quo* de la recopilación del códice. Nada impide, en efecto, que la historia circulara con anterioridad, es decir, que la versión recopilada fuera una copia de un texto anterior y que acabara formando parte del códice actual de la Colombina, de igual forma que sucedió con las piezas del códice Porras. Es más: si su supervivencia en tal códice fue fruto de su recopilación, la pieza ha de ser *necesariamente* anterior a 1631. Y es que creemos que la hipótesis de la prioridad cronológica de la versión de la Biblioteca Colombina queda autorizada por las

¹⁰ Puede verse la escena en Rodríguez Marín (1920, 283) y véase el comentario pertinente de Isla García (2010, 88).

variantes redaccionales que hemos ido comentando. Ahora bien, si no es así, es decir, si la versión del testimonio Porras es una escritura primitiva, entonces nos parece obvio que las mismas variantes redaccionales nos están diciendo que la novelita no es de Cervantes. Sería realmente muy extraño que, visto el *modus operandi* del alcaláino ante *Rinconete y Cortadillo*, hubiera reescrito *La tía fingida* en una segunda versión invirtiendo por completo su poética de la ficción. Más todavía, ¿qué autor ante la versión de Porras de la Cámara habría reescrito la novelita en la forma en que nos presenta la versión colombina? ¿Qué autor se hubiera detenido a reescribir *La tía fingida* suprimiendo las variantes vistas que incorporan una miríada de lengua cotidiana, giros coloquiales y personajillos de época? Obviamente Cervantes no, pero tampoco ningún narrador que se precie. Por tanto, o bien la versión del testimonio Porras es la reelaborada por Cervantes tras haber escrito otra anterior más o menos próxima a la que nos ha transmitido el manuscrito de la Colombina, o bien *La tía fingida* no es de Cervantes.

Finalmente, nos gustaría cerrar este artículo con una consideración sobre la novelita celestinesca. *La tía fingida* ha tenido sin duda una historia crítica marcada por el hecho de considerársela una narración ‘ligeramente pornográfica’ y cuya atribución a Cervantes parecía un imposible ético.¹¹ Por otro lado, Adrián J. Sáez (Cervantes, 2018) ha publicado la novela a nombre de Cervantes, recibiendo en algún caso duras críticas. Sin embargo, parece que es un paso que un día u otro había que dar, para evitar que la pieza quedara siempre en el limbo de las atribuciones dudosas y pudiera normalizarse su uso dentro de la reflexión sobre la evolución estética de Cervantes. Porque el problema no es tanto que deba considerarse una simple atribución, como efectivamente lo es, sino que tal hecho condiciona una lectura de la novela al margen del corpus cervantino, aunque tal inclusión viene como anillo al dedo con las características

¹¹ Y eso por no hablar, a propósito de la novelita, de las consideraciones hacia la propia familia de Cervantes, impropias de una historiografía seria y profesional. Y así la «tendencia de las mujeres de su familia a una vida irregular como meretrices de buen tono» (Márquez Villanueva, 1995, 159) no es más que una fantasía, una más, que parece en ocasiones inmanente al cervantismo en su inclinación por la novela histórica y no por la compulsión científica de documentación.

y las prácticas cervantinas del cambio de siglo en torno al relato corto y el cruce entre entremés y novela corta (García López, 2015, 154-165). En realidad habría que dejar de considerar *La tía fingida* como una novela ‘ligeramente pornográfica’, puesto que el punto central de semejante atribución lo constituye el método descrito de la *restitutio virginitatis*, un tópico del género celestinesco que no sólo es muy frecuentado en la época, sino incluso casi un paso cómico y lectura considerada por don Francisco Porras de la Cámara perfectamente pertinente para don Fernando Niño de Guevara, que era por entonces arzobispo de Sevilla y había sido inquisidor general (Márquez Villanueva 1995, 168). Por el contrario una lectura más en su contexto histórico nos pone a la vista un argumento donde una joven raptada cuando era un simple bebé, ha sido adoctrinada y adiestrada para ejercer la prostitución desde su tierna infancia, habiendo sido ya ofrecida tres veces a adinerados pedófilos de la época, pero finalmente, gracias a su empeño, logra zafarse de ese mundo de bajeza y miseria moral (García López, 2022). Vista en esta perspectiva –la única que abarca la totalidad de su sentido y muy subrayada en los párrafos finales–, el autor nos presenta una dura crítica de la pedofilia y el proxenetismo, de la prostitución infantil y del tráfico de personas, un elemento ajeno al mundo celestinesco y donde su autor pone el acento en un elemento extraño al género para redirigirlo como una forma de reescribir en términos éticos la novela corta italiana. Si la *restitutio virginitatis* nos recuerda la descendencia literaria de Celestina y mira al pasado; por el contrario, la completa historia de Esperanza y la dura crítica a la prostitución infantil mira al futuro. Parece un escalón que transitó el autor en dirección a una *ejemplaridad* que iría ganando enteros en su ficción. Y es que la novelita huele por los cuatro costados al gran Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

ASTRANA MARÍN, Luis. (1944) *Cervantinas y otros ensayos*. Madrid. Afrodisio Aguado.

CERVANTES, Miguel de. (1920) *Rinconete y Cortadillo*. Edición crítica de Francisco Rodríguez Marín. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CERVANTES, Miguel de. (1987) *Novelas ejemplares*. III. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid. Castalia.

CERVANTES, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.) Barcelona. Galaxia Gutemberg.

CERVANTES, Miguel de. (2007) *Don Quijote de la Mancha*, Alberto Blecua (ed.) Madrid. Austral.

CERVANTES, Miguel de. (2013) *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (2018) *La tía fingida*. Edición de Adrián J. Sáez. Madrid. Cátedra.

GAGLIARDI, Donatella. (2004) *Quid luellae cum armis? Una aproximación a Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*. Bellaterra (Barcelona) Universitat Autònoma de Barcelona.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado y Presente.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2022) «Lectura de *La tía fingida*». Juan Ruiz, *Arzobispo de Hita y el Libro de Buen Amor. Mujer, Saber y heterodoxia: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana andaluza, Homenaje a Folke Gernert*. Alcalá La Real. Ayuntamiento. 131-139.

GERNERT, Folke. (2018) *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

HAY, Louis. (2002) *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. París. José Corti.

HAY, Louis. (2012) «Édition critique et génétique: du Moyen Âge à nos jours». *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.) Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 147-158.

ISLA GARCÍA, Victoria. (2010) «A vueltas con *La tía fingida*». *Hos ego versiculos fecit: estudios de atribución y plagio*. Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón (eds.) Madrid-Frankfurt. Iberoamericana/Vervuert. 75-101.

LUCÍA MEJÍAS, José Manuel. (2018) «El código Porras (casi) recuperado (la copia del Cigarral del Carmen de *La tía fingida*)». *Anales cervantinos*. 50: 333-351.

LUCÍA MEJÍAS, José Manuel. (2019) *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*. Madrid: Edaf. Parte III.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1995) *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

QUEVEDO, Francisco de. (1990) *El Buscón*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid. Castalia.

QUEVEDO, Francisco de. (1993) *La vida del Buscón*. Edición de Fernando Cabo. Barcelona. Crítica.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. (2013) «La novela ejemplar de *La tía fingida*, atribuida a Cervantes». *Artifara*. 13 bis. 59-70.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. (1901) *El Loaysa de 'El celoso extremeño': Estudio histórico-literario*. Sevilla. Tipografía de Francisco de P. Díaz.

VAUTHIER, Bénédicte. (2012) «Preliminares». *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.) Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 9-19.