

LAS EJEMPLARES: UN PUENTE ENTRE DOS CULTURAS

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College
ORCID: 0000-0002-7889-7319

Resumen:

La estética de las *Ejemplares* constituye un experimento artístico que consiste en trazar puentes entre la cultura cortesana y la cultura popular. La sociedad cortesana cultiva una imagen pública acorde con las responsabilidades de una casta política con tareas de gobierno. Esta imagen pública exige la construcción de una identidad individual. Al bloque popular, por el contrario, le es innecesaria la identidad individual. Esta dualidad social (cortesano-popular) tiene su correlato en una dualidad también cultural que se funda en un conjunto de categorías estéticas orientadas hacia el componente identitario (prueba, didactismo) y hacia la tradición (el viaje, o el grotesco). En este artículo propongo una hipótesis para el estudio de las *Ejemplares* que se basa en la premisa de que el estudio cultural del pasado premoderno debe fundarse sobre el principio de la dualidad de culturas. Este dualismo tiene su momento estelar entre los siglos XVI y XVII cuando la sociedad cortesana alcanza su esplendor. Por eso Cervantes ensaya una aproximación de estas dos estéticas y quizá ahí radique también el sentido de las *Ejemplares*.

Palabras clave:

Estética cortesana. Estética popular. Prueba. Viaje, Grotresco. Cómico.

Abstract:

The aesthetics of the *Exemplary Novels* is articulated on an artistic experiment consisting of building bridges between courtly culture and popular culture. Court society cultivates a public image in accordance with the responsibilities of a political caste with governmental tasks. This public image demands the construction of an individual identity. The popular bloc, on the other hand, does not need an individual identity. This social duality (courtly-popular) has its correlation with a cultural duality based on an array of aesthetic categories oriented towards the identity component (proof, didacticism) and towards tradition (the journey or the grotesque). This article proposes a hypothesis for the study of the *Exemplary Novels* based on the premise that the study of the pre-modern past must be founded on the duality of cultures. This dualism had its stellar moment between the sixteenth and seventeenth centuries when court society reached its splendor. That is why Cervantes attempts an approximation of these two aesthetics, and perhaps therein lies the meaning of the *Exemplary Novels*.

Key words:

Courtly aesthetic. Popular aesthetic. Trial. Journey. Grotesque. Comedy.

«Los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos ni ornamentos de palabras, dan gusto, otros hay que es menester vestirlos con ornamentos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada y, de flojos y desmayados, se vuelven agudos y gustosos» (Cervantes: 2001: 548).

Esta distinción de Cipión entre dos tipos de relatos está en la base y ha alimentado un viejo debate sobre las *Novelas ejemplares* y sobre la novela en Cervantes, en general, que me gustaría revisar. Me refiero al debate sobre lo verosímil/inverosímil y sus

ramificaciones. Espero terminar este escrito proponiéndoles una metodología para abordar la estética de las *Ejemplares* desde una perspectiva cultural que nos permita comprender mejor la colección y nos libere de la obligatoriedad de atenernos a la *intentio auctoris*. Esa propuesta cultural se funda en que la cultura del humanismo tiene un carácter dualista. Son dos culturas que se confrontan: la cultura popular y la cultura cortesana. La corte tiene una dinámica particular que se expresa en modas, costumbres, arte y literatura propios. La cultura popular, que desconoce la moda, tiene sus propias costumbres y una estética fundada en la oralidad dirigida hacia la fiesta (a la vez alegre y cruel). Cervantes, como también otros escritores que le precedieron y siguieron, entendió que había que superar el estado de confrontación de las dos culturas para alcanzar una estética mixta, jocoseria. Voy a tratar esa dualidad a la luz de la insuficiencia de los debates que ha suscitado en la crítica cervantina, que la ha interpretado no en clave cultural sino retórico-preceptiva.

La crítica de los siglos XX y XXI ha leído las *Ejemplares* como un microcosmos de la estética cervantina. La intuición del ingenio lego que había construido la crítica decimonónica se ha sustituido por un elaborado proyecto estético del que la colección de novelas vendría a ser una representación en miniatura del conjunto de la obra cervantina.¹ La imagen del éxito casual que esgrimieron desde Martín Fernández de Navarrete a Julián Apráiz se desplaza para dar protagonismo a una marcada conciencia autoral, que podría resumirse en el orgullo de su autor, al resaltar su novedad en el prólogo de las *Ejemplares*: «yo he sido el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que andan

¹ El siglo XIX comprendió las *Novelas Ejemplares* como un cajón de sastre que contenía todo aquello que no había querido o podido aprovechar Cervantes para el resto de su obra. La decisión de publicar este material reciclado bajo la forma de una colección de relatos habría tenido mucho que ver con la buena acogida que, a al calor del rescoldo del éxito del primer *Quijote*, tuvieron algunas novelas en el ámbito hispano, como la versión de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* del manuscrito Porras, o *El curioso impertinente*, novela intercalada en el *Quijote* de 1605, que fue traducida al francés en 1608. El corolario de esta visión de Cervantes es que era un escritor genial que trabajaba un poco al buen tuntún y sin un proyecto estético que sustentara su producción artística (García López: 2001: XLVII).

impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras y estas son mías propias» (Cervantes: 2001: 19). La colección acogería lo que tradicionalmente se ha venido en llamar las dos líneas estilísticas que han conformado históricamente el género de la novela: la línea idealista y la realista, por utilizar una terminología tan universalmente aceptada como poco acertada. Esta dicotomía, aun teniendo su fondo de verdad, no deja de ser una simplificación porque se escuda en términos, vacíos de significación (Beltrán Almería: 2019). Además, las categorías de género (*romance*, novela, y sus adláteres) no pueden dar cuenta de la estética cervantina, porque Cervantes se regodea y complace en complicarnos la tarea con géneros híbridos difíciles de explicar.

La comprensión de las *Ejemplares* como un microcosmos de la estética cervantina ha desembocado en un debate de envergadura sobre la naturaleza del género de la novela -dejemos el término, de momento, en su ambigüedad-, que trascendió no solo el marco de las *Ejemplares* sino incluso los límites novelísticos. Hasta se ha querido ver en el predominio de una u otra forma narrativa una evolución en la estética de Cervantes. Así lo pretendieron Ruth el Saffar (1974) o Agustín González de Amezúa (1956-57), por mencionar dos polos opuestos. Este debate que fundamenta sus premisas con criterios preceptivos ha sufrido varias metamorfosis. Lo inauguró José Ortega y Gasset con sus *Meditaciones del «Quijote»*, donde distingue entre novelas verosímiles e inverosímiles. En la «Meditación primera», observa dos series de relatos claramente diferenciadas. En las novelas de la primera serie prima la invención, la inverosimilitud (Ortega y Gasset: 1984: 186-187). En las novelas de la segunda no importan tanto los personajes cuanto la representación que el autor nos da de ellos. Solo nos interesa cómo «el autor deja reflejarse en su retina las vulgares fisonomías de que nos habla» (Ortega y Gasset: 187-188). Esta oposición, como todos sabemos, se remonta a una existencia anterior en el debate que entablaron los teóricos renacentistas sobre la *Poética* de Aristóteles, a pesar de que a la Antigüedad no le preocupó demasiado dicha dicotomía.

Un segundo momento en la formulación del debate sobre la verosimilitud en Cervantes se debe a la pluma de Américo Castro, quien, en su afán, como diría años más tarde en *Hacia Cervantes*, de

fabricarse un Cervantes renacentista, hace corresponder los términos del binomio con el debate entre lo universal poético y lo particular histórico. Lo concibe como la teoría de la doble verdad que tanto preocupó a los humanistas y los escoliastas de Aristóteles desde Robortello y Castelvetro hasta Piccolomini (Castro: 1925: 47 y ss.). Castro terminará equiparando el debate renacentista con uno muy posterior: el del realismo frente al idealismo, que se había desarrollado y provenía del campo de la filosofía. La sombra de la nueva propuesta se alargará prácticamente hasta la actualidad. A mediados del siglo pasado, González de Amezúa contraponía un temperamento observador y realista a una tendencia artística orientada hacia lo romántico y lo ideal, destacando que lo más frecuente es que ambas orientaciones interactúen en una misma obra.²

Un tercer momento en la existencia de este debate lo encontramos en la propuesta de Edward Riley (1981), que sigue la estela que dejó el influyente libro de Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, publicado al final de la década de los cincuenta. Riley va a plantear el problema en términos lingüísticos, como ya habían anticipado Ruth El Saffar (1974) y Alban Forcione (1972) para Cervantes, y Alan Deyermond (1975) para la literatura medieval. A saber, la lengua inglesa tiene la ventaja sobre la española de poseer dos palabras para diferenciar las dos formas de narración: *novel* y *romance*. Es decir, reduce el asunto a una cuestión de género, o, «para ser más exactos, quizá a dos especies del mismo género» (Riley: 1987: 38-39). A pesar de las proteicas formulaciones del binomio verosímil/inverosímil, verdad particular/ verdad universal, realismo/ idealismo o, romance/ novela, su conceptualización no

² No le falta razón a Agustín González de Amezúa cuando afirma que la sustancia de la estética cervantina viene de la propia vida del escritor, aunque lo explique como una estética realista (González de Amezúa: 1956: 322-348). Joaquín Casaldueo, se sumará a la distinción histórica de las llamadas novelas de imaginación (idealistas) de las novelas realistas (13). Agrupa las *Ejemplares* en tres bloques. El primero que giraría en torno al tema amoroso incluye: *La gitánilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*; el segundo, en el que domina el tema del matrimonio, lo integrarían *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*; y el tercero, de temática más heterogénea, estaría compuesto por *Rinconete*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, y *El coloquio de los perros* (Casaldueo: 1962: 13).

ha cambiado en el fondo desde que Clara Reeve reservara la fábula heroica para el *romance* y para la novela, un cuadro de la vida real y sus costumbres en un tiempo presente (Reeve: 1785: 111).

Llegados a este punto, conviene detenernos y echar una ojeada rápida a la narrativa cervantina, que nos persuadirá, de inmediato, de la conveniencia de ser prudentes a la hora de manejarnos con estas imprecisas categorías genéricas. En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes pone frente a frente lo posible y lo imposible; en el *Quijote*, el canónigo de Toledo aboga por una estética verosímil (cap. 47). El *Persiles* oscila entre proponer un modelo ficcional verosímil, y precipitarse desde las alturas de la fantasía más desenfadada (en el relato de Rutilio, *Persiles* I: VIII y IX). No les faltaba razón a Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla cuando advertían del riesgo de interpretar desde la Modernidad estos preceptos, porque como afirman los egregios editores en su edición del *Persiles*, «Todo esto sería de perlas si lo entendiésemos; pero desgraciadamente no tenemos el mismo concepto que Cervantes de lo que es verosímil» (Cervantes: 1914: I: xvii). A pesar de esta afirmación, las *Ejemplares* oscilan, para ellos, «entre un realismo imperecedero y una invención genial, demasiado libre a veces, de la que el propio autor se jactaba» (Schevill y Bonilla: 1922-25: 376).

El debate así planteado remite a una concepción de la crítica literaria, heredera de la retórica y de la preceptiva, que se funda en criterios de escritura o valoraciones de autor. Esta manera de comprender la obra literaria todavía sigue teniendo un peso decisivo en algunos debates hermenéuticos, a pesar de que el siglo XIX inauguró una aproximación diferente de abordar el análisis literario, proponiendo un acercamiento a los fenómenos estéticos con criterios hermenéuticos y no con preceptos o valoraciones de autor (Beltrán Almería: 2019: 73). En el ámbito cervantino las opiniones de Cervantes han generado encendidos debates, como el de la fecha de composición de las obras, el de la ejemplaridad, lo maravilloso o el de la verosimilitud que ahora nos ocupa. En algunos se ha superado la valoración retórico-poética de la obra literaria. Desde el *Quijote* al *Persiles*, hoy es inaceptable fijar la fecha de composición de sus obras teniendo en cuenta las declaraciones autorales, que a lo sumo son indicios, nunca pruebas. Sin embargo, en otros, debates como el del binomio verosímil/inverosímil siguen en buena medida

vigentes. Ya Platón se había dado cuenta de las limitaciones que encerraba prestar demasiada atención a la opinión del autor. Cuenta en la *Apología de Sócrates* que éste intentó averiguar lo que los poetas sabían sobre sus obras y se encontró con que «casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos [los poetas] sobre los poemas que ellos habían compuesto» (Platón: 1985: 22a). En el caso cervantino, la opinión de Cervantes sobre su propia obra ni siempre fue atinada ni mucho menos coincidió con el juicio de la historia. Baste mencionar que él veía el futuro de la novela en el gran *Persiles*, que, a la postre, ha resultado ser *grande*, pero no por su trascendencia, sino por el olvido a que lo ha condenado el gran tiempo.

Sin negar dicho binomio, les propongo simplemente prescindir de él y abordar el asunto en términos algo diferentes desde una perspectiva cultural. El consenso alcanza a reconocer que Cervantes cultivó ambas formas novelísticas y las mezcló en diversas proporciones como se desprende tanto de la obra cervantina como de los razonamientos de los mismos que terciaron en el debate que acabamos de revisar. Al decir de Ortega, Cervantes «quiso la inverosimilitud como tal inverosimilitud» (Ortega y Gasset: 1984: 187). Castro prefiere proponer que Cervantes, primero, trazó con tiralíneas el perímetro y límites de la narrativa universal o idealista frente a la particular o naturalista, luego, «una vez delimitado el perímetro, se complace en abrirle brechas y hacer ver lo imposible de tal limitación» (Castro: 2002: 58).³ Riley insiste en que «las dos clases de ficción distinguidas por Ortega se encuentran en los escritos de Cervantes ya sea separadas, yuxtapuestas o mezcladas en formas y medidas diferentes» (Riley: 1987: 38). Y Gonzalo Sobejano (1978), en un artículo reseña sobre el libro de Ruth El Saffar, *From Novel to Romance*, proponía la coexistencia y alternancia de ambas modalidades narrativas, basándose en los estudios de Francisco López Estrada y Juan Bautista Avalle-Arce sobre la *Galatea*, y en el de George Hainsworth sobre *El amante liberal*. Esta solución *baciyélmica* propuesta por los mismos que han alimentado el debate es la mejor prueba de la insuficiencia de tal aproximación. Partiendo,

³ A pesar de los desatinos de Castro, en esta ocasión, me parece, que acertó. Porque, en verdad, novelas como *La fuerza de la sangre*, *La gitánilla*, *La ilustre fregona* o *El amante liberal* no pueden explicarse sino con una simbiosis de estas dos tendencias.

pues, del reconocimiento de esta tendencia a la hibridación pasaré a exponer en qué se concreta mi propuesta cultural para las *Ejemplares*.

La estética de las *Ejemplares* constituye en realidad un experimento artístico que consiste en trazar puentes entre la cultura cortesana y la cultura popular. En la edad de Cervantes, la sociedad está estructurada en torno a dos grandes bloques socio-culturales enfrentados: el cortesano y el popular. La sociedad cortesana cultiva una imagen pública que viene exigida por las responsabilidades de una casta política con tareas de gobierno. Esta imagen pública exige la construcción de una identidad individual. El bloque popular, por el contrario, al carecer de esas responsabilidades públicas, le es innecesaria la identidad individual. Esta dualidad social tiene su correlato en una dualidad también cultural. La traducción estética de todo ello es que la sociedad cortesana proyecta una imaginación basada en el componente identitario (identidad fija o variable) y todas las categorías estéticas que desarrolla van orientadas a este fin. Se trata de una estética bien regulada cuyas categorías centrales son: la prueba, el biografismo, el didactismo o la comedia (aunque esta última participa también de la estética popular). La imaginación popular, en cambio, para la que no es relevante el problema identitario (individual) prescinde de las correspondientes categorías que lo expresan. Opera con las suyas propias, que proceden de la tradición -otros la llaman folclore-: como el viaje (sobre todo social pero también geográfico), lo maravilloso, el grotesco, lo cómico (lo bajo). Todas estas comparten una orientación hacia el mundo cotidiano, popular. En la imaginación popular es mucho más difícil identificar las categorías que le son propias porque nos movemos en un mundo desregulado con una tendencia a la hibridación muy acusada y de ahí su manifiesta libertad.

La estética cervantina tiene como fundamento la mixtificación de ambas regiones de la imaginación que se reparten y funden en muy diverso grado. Esto no es ninguna novedad. Los grandes escritores universales la han practicado: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, y tantos otros. Luciano de Samósata, en su ensayo *Al que dijo: «Eres un Prometeo en tus discursos»*, explica el sentido de la estética de la mixtificación al tiempo que advierte contra el peligro de mezclarlo todo de manera indiscriminada. La novedad, escribe, no siempre es admirable,

porque la mezcla de dos cosas bellas no genera necesariamente belleza. Lo importante es la armonía: no lo que se mezcla sino cómo se mezcla (Luciano de Samósata: 1992: 71). Cervantes comparte esta idea lucianesca, pues algo parecido sugiere en el prólogo de sus *Novelas*, cuando recurre a la metáfora de la pepitoria, llena de matices relacionados con la composición de la obra: «destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen ni pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca» (Cervantes: 2001: 18). Las *Ejemplares* no se componen de despojos, y por eso el lector no puede hacer el guiso, porque no puede aislar los ingredientes que necesita. La mixtificación, que funde lo cortesano y lo popular (en otro lugar propuse lo jocoserio), está tan bien trabada que sus componentes ya no son fácilmente identificables. Porque, como afirma Cervantes en el prólogo del segundo *Quijote*, en respuesta a las palabras de Avellaneda, de que sus novelas eran más satíricas que ejemplares pero que eran buenas, «no lo pudieran ser si no tuvieran de todo» (Cervantes: 2015: Prólogo: 674). Para ilustrar lo que acabo de exponer revisaré el tratamiento que le da Cervantes a las diversas categorías estéticas que abarcan estas dos regiones de la imaginación que hemos esbozado, centrándome en aquellas novelas en las que dominan las tres categorías identitarias: la prueba, la biografía y la comedia.

La edad de Cervantes desarrolló una poderosa cultura urbana que reunió las condiciones idóneas para el desarrollo de la novela de pruebas. El mundo antiguo ya había conocido una modalidad novelística basada en la prueba, pero se trataba de una prueba elemental e ingenua, que confirmaba una identidad invariable. Sin embargo, la aventura, entendida como la creación de un héroe invariable se percibía, ya en la primera modernidad, como una pretensión superada y obsoleta. La novela buscaba crear personajes más matizados, con contradicciones que abrieran la puerta del crecimiento interior. Esto es así porque la cultura cortesana había desarrollado un cierto sentido de la identidad. De ahí que la novela cortesana recurra tan frecuentemente a la prueba como categoría identitaria. La prueba como tal es una categoría estética muy productiva. La encontramos en prácticamente la totalidad de las *Ejemplares*. Su rasgo distintivo es la construcción del relato sobre un hiato temporal, que supone el desvío del curso

normal de una vida. Lo que diferencia a *El amante liberal* o *La fuerza de la sangre*, de otras novelas que operan con la prueba, es que esa es la categoría dominante a la que se subordinan todas las demás.

En *El amante liberal* la prueba aporta el quicio que articula los dos perfiles del personaje marcados, respectivamente, por el resentimiento, al principio de la novela, y por la liberalidad, al final. Lo popular se concentra en un haz de categorías, como los engaños, los falsos acontecimientos, el disfraz o los deseos insatisfechos, que permean el tejido tiempo-espacial irritando los límites de la aventura. *El amante liberal* se asemeja a una novela de aventuras, pero solo en apariencia. Las leyes del género se violentan hasta alterar su esencia aventurera. La primera torsión, y aunque de importancia menor no por eso insignificante, se manifiesta en la relación entre Ricardo y Leonisa. Una de las pruebas más importantes de la aventura, aunque no la única, es la de fidelidad amorosa. La pareja de enamorados debe someterse a una serie de pruebas, a veces dolorosas, para confirmar lo que ya se sabe de antemano, esto es, un amor templado al fuego. El propósito es remachar la identidad ingenua del personaje aventurero que es igual a sí mismo. La novela ejemplar prescinde de este presupuesto. Leonisa no está enamorada de Ricardo y, por tanto, no cabe someter a prueba lo inexistente, ni mucho menos su fidelidad.

La segunda quiebra, que se produce en la dimensión espacio-temporal, tiene consecuencias de calado más hondo. Toda aventura se orienta no solo hacia un contenido espacial sino también temporal. Escribía Georg Simmel que el rasgo más característico de la aventura es «el hecho de que algo aislado y accidental pueda responder a una necesidad de albergar un sentido» (Simmel: 2002: 22). En su dimensión exterior la aventura-prueba aboga por la alteridad que puede resumirse en que el personaje no establece conexiones importantes con el mundo. Esta dimensión externa de la aventura se complementa con una cara interna que viene dada por una vivencia tensa del tiempo. El tiempo aventurero escapa a todo proceso. No depende de un antes o un después y, como tal, de una evolución, pero la delimitan un principio y un final claramente marcados (Simmel: 2002: 19). *El amante liberal* altera estos presupuestos ineludibles de la aventura. Por una parte, opera técnicamente con un espacio ajeno: construye el espacio sobre el

mundo desconocido de la frontera hispano-berberisca. Pero por otra, a diferencia del aventurero, le da un tratamiento cotidiano, de manera que el personaje consigue establecer fuertes vínculos con ese mundo fronterizo, que le obliga a un continuo reajuste con el medio (Clamurro: 1997: 50). La amistad de Ricardo con Mahamut y las relaciones que entabla con Leonisa son imposibles en el mundo de la aventura. Y lo son porque el tiempo aventurero no se rige por una lógica de un antes y un después, por lo que ni permite relaciones estables ni cambios en el personaje. Ricardo sufre un proceso evolutivo importante. El joven arrogante del principio de la novela va cediendo gradualmente hasta rendirse a la lección de vida que le imparten de las tribulaciones y los sufrimientos del cautiverio, que acabarán domoñando su indómito carácter al final de la novela.

En *La fuerza de la sangre* la prueba no está orientada a transformar el personaje, sino que recibe un tratamiento singular. Si prescindimos de la lectura moral, del hecho inaceptable, para la actualidad, de que Leocadia se enamora de su violador y, agradecida, lo acepte como esposo, y que Rodolfo ni siquiera haga amago de arrepentirse, podemos encarar la novela desde otro ángulo menos perturbador para un lector moderno. En *La fuerza de la sangre* la prueba se funde con el juego, con lo grotesco, que acoge por igual lo cómico (presente en el proceso inquisitivo mismo y en la burla final) y la crueldad (expresada en la violación de Leocadia). La prueba adquiere forma de pesquisa, encaminada a la resolución de un caso judicial. Persigue recomponer un puzle cuyo propósito es descubrir la identidad del violador. La singularidad de la novela, a diferencia de otras de la época, en las que la víctima acaba recluida en un monasterio (*El alcalde de Zalamea de Calderón*) o casándose a la fuerza (*El rey don Pedro en Madrid*), es que la defensa de Leocadia corre a cargo de la propia víctima. El autor propone una suerte de acertijo, de juego, que el personaje ha de resolver y que consiste en averiguar quién es su violador.

La prueba-pesquisa sigue el esquema que aconsejaba la retórica para las causas forenses: el *exordium*, donde se expone el caso, en esta ocasión, la violación de Leocadia; la *narratio* que consiste en una recopilación de pruebas que le permitirán a la víctima-detective resolver la causa y conocer la identidad del violador; y la *peroratio* que tiene como propósito convencer al juez,

doña Estefanía, de la veracidad de las pruebas aportadas. Cervantes se sitúa en esta novela ejemplar en los albores del género detectivesco con la particularidad de que, en la novela cervantina, detective y víctima se funden en un único personaje. El final tiene especial relevancia en el relato porque no solo desenmascara al violador, sino que se compensa a la víctima. Dicho sea entre paréntesis, el matrimonio como compensación era la manera, según dictaba el derecho vigente, de evitar la deshonra y proteger a Leocadia y a Luisico de la exclusión a que los sometían unas leyes injustas y crueles con las mujeres. Lo singular es que se llega a esta compensación mediante un engaño, urdido por la madre del violador. La burla invierte el paradigma y convierte al burlador, Rodolfo, en burlado, que acaba aceptando el matrimonio con Leocadia.

Pasemos, a continuación, a ocuparnos de la biografía, otra de las categorías identitarias de la estética cortesana, tomando como referencia *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño* y *La española inglesa*. La biografía gozó de expresión literaria en la Antigüedad, pero no tal como la conoce nuestro tiempo. La biografía actual presenta una imagen pública del personaje lo más acabada posible, apoyándose en la cronología. En cambio, la biografía antigua, que se conoce como *biós*, pretendía caracterizar un personaje mediante anécdotas, palabras o hechos, siguiendo un esquema mnemotécnico. En la Edad Media el género de la biografía se canalizó hacia las vidas de los santos. Escritos, como la *Leyenda aurea* de Jacobo de la Vorágine novelizaban los hechos, milagros o martirio de los biografiados. Podemos diferenciar entre dos tipos básicos de *biós*. El primero se construye sobre el encomio del personaje y tiene su expresión más conocida en las biografías de Filóstrato, Plutarco o Suetonio. El segundo modelo se asienta sobre fundamentos folclóricos tomando como base la metamorfosis folclórica con múltiples ramificaciones estético-valorativas, orientadas hacia la adquisición del conocimiento. La mejor representación de este segundo tipo que ha llegado hasta nosotros es la *Apología de Sócrates* (Bajtín: 1989: 282 y ss.).

En *El licenciado Vidriera*, Cervantes combina *biós* y prueba, pero ambas categorías están sometidas a una intensa reelaboración debido a la influencia del folclore, porque ni la biografía es tal ni la

prueba tampoco. No pueden serlo teniendo un loco como protagonista. Cervantes nos presenta en *El licenciado Vidriera* un haz de rasgos folclóricos (la locura, la magia, el viaje o la metamorfosis) que nos conducen directamente al corazón del folclore. No narra la vida de un personaje histórico o legendario, como corresponde al género, sino las vicisitudes de un loco. La conexión de *El licenciado Vidriera* con la biografía antigua y, en particular, con la vida de los cínicos fue estudiada por Riley (2001), que la relacionó con la vida de Diógenes de Sínope, narrada por Diógenes Laercio, remitiendo al cinismo como una forma de vida. La novela se organiza a modo de un tríptico que objetiva los tres momentos biográficos que definen el perfil de Vidriera: cordura-presentación, locura, cordura-desilusión, haciendo corresponder cada tramo con un nombre distinto: Rodaja, Vidriera y Rueda.⁴ El tramo central que abarca la locura supone un hiato temporal que abarca todo el efecto de la *philocaptio*, esto es, se organiza a modo de prueba. Pero cuando el personaje vuelve a su estado primigenio, no es el mismo personaje, sino que ha adquirido un conocimiento sobre la vida que está ausente en la cordura-presentación.

El primer momento del *biós* remite a la estancia de Tomás Rodaja en Salamanca como estudiante y a las «experiencias» de su viaje a Italia y a Flandes. Persigue poner de manifiesto los aciertos y limitaciones del personaje, que pueden sintetizarse en su habilidad para el estudio. Nada sabemos de sus antecedentes: carece de pasado, y cuando le preguntan por su patria responde «que el nombre de su tierra se le había olvidado (...), [y] que ni de ella ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella» (Cervantes: 2001: 265-66). Nunca llegará ese momento para Rodaja, porque permanecerá huérfano toda la novela. Su inclinación natural hacia el estudio se verá seriamente alterada por un hecho fortuito: el encuentro con una *dama de todo rumbo y manejo* que abre la puerta de su locura.

El segundo momento viene determinado por los estragos que causa un membrillo hechizado. La *dama*, ante la indiferencia de Rodaja a sus requiebros amorosos y obligada por los ardores del

⁴ Para la correspondencia entre los nombres del protagonista y las diversas partes de la novela, remito a Casaldueiro (1962: 137); García Lorca (1965); Redondo (1981); y Avalle-Arce (1982: II: 19).

deseo, se procura los servicios de una morisca, a quien le pide que le prepare un hechizo amoroso o *philocaptio* para atraer a Rodaja.⁵ El membrillo, como le sucede a Lucio en el *Asno de oro*, lejos de surtir el efecto deseado provocando una reacción erótica en Rodaja, actúa sobre el intelecto y lo convierte en un personaje dotado de una singular gracia verbal. Vidriera desarrolla una habilidad en el dominio de la palabra, capaz de competir con los mejores lances cortesanos. Como es bien sabido, los cortesanos competían para mostrar quién poseía mayor destreza verbal, porque si algo caracteriza la cultura cortesana es el cultivo del arte de la seducción y de la conversación. El repertorio de estos juegos verbales era amplio e incluía por igual chistes, insultos, juegos de palabras o anécdotas, como constatan, entre otros manuales, *El cortesano* de Luis Milán (1561), el *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo (hacia 1550), o la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz (1574). Esta metamorfosis radical en la personalidad de Rodaja, no solo le trastoca el juicio, sino que le hace creerse un hombre de vidrio. Este momento del *biós* se compone de un conjunto de anécdotas y dichos ocurrentes que Vidriera dispensa a todo aquél que los solicita. Sus agudezas, enunciadas en condiciones extraordinarias, participan de los *egregie dicta* de los filósofos en su dimensión didáctica. En su dimensión lúdica se asemejan a los juegos de ingenio cortesanos, pero a diferencia de estos, proponen liberarse del convencionalismo social para comprender el mundo.

El último momento del *biós* está compuesto por la recuperación de la cordura que pone fin a los juegos de ingenio, con lo que la vida de Vidriera entra en su «normalidad». La vuelta a la sanidad mental se produce porque un religioso de la orden de San Jerónimo milagrosamente lo cura y lo convence para que ejercite las habilidades adquiridas en la corte y así poder ganarse la vida. En su locura, su delirio le había llevado a decir que él no era bueno para la

⁵ Alonso de Santa Cruz en su tratado *Sobre la melancolía* explica así la conexión entre locura y afición a las letras en un enfermo de treinta y cuatro años: «desde el almuerzo a la cena se aplicaba a toda hora a gran cantidad y variedad de ocupaciones. Al atenderlas con el mayor cuidado, quemó toda la sangre de su cuerpo y causó no pocas obstrucciones. Su sangre se requemó tanto que varios vapores, copiosos ellos, llegaron hasta el cerebro. De allí surgieron imaginaciones muy diferentes y variadas...» (Santa Cruz: 2005: 104).

corte, porque tenía vergüenza y no sabía lisonjear (Cervantes: 2001: 281), aunque se dejaba seducir por ella. En su cordura, el nuevo Licenciado es demasiado sensible ante la falsedad cortesana para mirar para otro lado. Cuando intenta ganarse la vida «con un oficio/entretenimiento cortesano» que había practicado con éxito en la calle, fracasa estrepitosamente, porque como bien sabía don Quijote, «ya, en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» (Cervantes: 2015: 74, 1333). Ya en plenas facultades mentales hace un crudo retrato de la corte y la increpa con las siguientes palabras: «¡Oh corte, que alargas las esperanzas de atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos! ¡Sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos» (Cervantes: 2001: 301). Pero no se contiene en señalar los excesos cortesanos, como hiciera con sus dichos ingeniosos, sino que rompe de manera radical con la lisonja para refugiarse en la milicia: «dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo soldado» (Cervantes: 2001: 301). El discurso de Rueda es la voz del que ha sabido desprenderse de lo accesorio en la búsqueda de la verdad, expresada mediante un haz de juegos lúdico-didácticos encaminados a desenmascarar las falacias de la sociedad cortesana.

El celoso extremeño está construido a la manera de *El licenciado Vidriera* como un *biós*. Pero no se trata del *biós* que tiene por guía el camino de la vida, sino del que esboza los trazos esenciales del personaje, que se ilustrarán con sus acciones en momentos clave de su existencia. Los rasgos que definen la personalidad de Carrizales se concentran en una juventud pródiga que empuja al personaje a emigrar a las Indias, en una vejez marcada por el tormento de los celos y, finalmente, en un amago de contrición al final de sus días. Cervantes va a inyectar en el *biós*, que se construye sobre el encomio-vituperio, una significativa carga folclórica al fundir el tópico del carácter de los extremeños con el tipo cómico del *senex-amator*.

La característica más sobresaliente de la personalidad de Carrizales es el exceso y la desmesura en todo, presente ya desde el mismo título. En la literatura áurea, como ilustran Salas Barbadillo o Tirso de Molina, era un lugar común la fama que tenían los extremeños de exagerados y celosos (Lozano-Renieblas: 2019). El tópico de la condición celosa de los extremeños se funde con el *senex amator*. La figura del viejo rijoso, como antítesis del varón prudente,

formaba parte del elenco de tipos ridículos y fue cultivada tanto por la poesía elegíaca como por la comedia latina. Y, si no todos los escritores de la época clásica suscribieron el refrán «vejez con amor, no hay cosa peor», aquellos que se ocuparon del tema, lo hicieron, unas veces, desde las aristas de lo jocoserio, otras, desde la comicidad de los comediógrafos y poetas satíricos. El *senex amator* representaba una inversión del prestigio de que gozaban el *senex*, el *pater familias* o el *sabio*, las figuras más respetadas de la sociedad romana. El amor correspondía al *adulescens* y no a aquel cuya edad invitaba más a la reflexión y al consejo que a los caprichos y pulsiones de Eros (Baquero Escudero: 2006 y Hempel: 1986). La figura la heredó el Renacimiento como ponen de manifiesto los cuadros de Tintoretto o Cranach el Viejo (Gómez Moreno: 2014). El tema fue igualmente popular en el dominio de los géneros cómicos. Cervantes lo cultivó con matices jocoserios en el episodio de Policarpo del *Persiles*, y desde la comicidad en el entremés de *El viejo celoso* o en *El juez de los divorcios*.

Sobre el insaciable y predecible *senex amator*, Cervantes construye un personaje en el que concurren dos rasgos que se repelen: la prodigalidad en lo económico y la avaricia desmedida, que se manifiesta en unos celos patológicos. A partir de esta contradicción, Cervantes nos irá mostrando estampas de la vida de Carrizales que confirman los dos extremos, con algún momento de raro equilibrio: las andanzas de Carrizales por diversas partes de España, Italia y Flandes «como otro Pródigo», y su estancia en Sevilla para acabar de dilapidar su fortuna; las precauciones, a cual más vana, para borrar de la casa-cárcel donde encierra a Leonora cualquier huella masculina, porque hasta «las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras» (Cervantes 2001: 335). Y en el tramo final, tanta cautela y advertido recato, como le parecía al bueno de Carrizales, no podía presagiar sino el peor de los desastres, pues, víctima de sus propios excesos, acaba muriendo del mal que más temía. El resultado de este experimento con la biografía es que Cervantes cambia el sentido del *biós*. Las biografías cómicas forman una serie de momentos o estampas vitales en las que el personaje se reduce a cumplir una mera función que desemboca en su disolución. Una vez cumplidos dichos momentos el personaje tiende a extinguirse. En el caso que nos

ocupa, Carrizales, tras haberse dado cuenta de lo injustificado de tanta precaución inútil y de lo poco que le ha aprovechado su obsesivo comportamiento, decide ponerse de ejemplo universal «si no de bondad, a lo menos de simplicidad jamás oída ni vista» (Cervantes: 2001: 367). La función y la vida del personaje ha llegado a su fin tras recibir este merecido vapuleo.

Una variante muy interesante de la biografía la constituye *La española inglesa*, donde Cervantes experimenta con la *saga*, un género tradicional que se ocupa de la vida familiar. Bajtín no se ocupó de esta tercera modalidad, a pesar de que pueden rastrearse referencias parciales. La novela formalmente está construida también como una prueba. Comienza con un hiato temporal que abarca desde el rapto de Isabela durante el saqueo de Cádiz en 1596 hasta la vuelta a España con su familia biológica. El segmento que une estos dos extremos no se compone esencialmente de pruebas al personaje sino de material biográfico, teniendo como protagonista la vida de Isabela en el seno de su familia adoptiva. No es casual que la novela se haya relacionado con dos géneros: con el de la aventura helenística, sobre todo con el *Persiles* y *El amante liberal*, y con su variante medieval. La Edad Media incorpora el componente familiar en forma de diáspora a la novela de aventuras, en los ciclos del hombre tentado por la fortuna (el *Libro de Apolonio* o el *Libro del caballero Zifar*), y en el de la mujer falsamente acusada (ciclo Constanza-Crescencia-Hildegarda), que se derivan de las *Pseudoclementinas*, las dos ramas más importantes de la aventura en la Edad Media. En *La española inglesa* la importancia de lo familiar no se limita solo a Isabela, sino que se irradia hacia todos los personajes protagonistas, excepto quizás la reina. Cervantes además de rellenar el hiato temporal de un contenido biográfico familiar, completa el experimento con un *caso*, un género tradicional y, por tanto, oral, que permite una reacentuación del discurso y un acomodo de los materiales tradicionales a la cultura histórica. En *La española inglesa* el material folclórico-popular adquiere menor relevancia si lo comparamos con *El licenciado Vidriera* o *El celoso extremeño*. Aun con todo, Cervantes no prescinde totalmente de lo popular, como pone de manifiesto la transformación de Isabela, su envenenamiento o la influencia de la magia. *La española inglesa* acaso sea la novela ejemplar en la que el espacio cortesano y el material histórico adquieren una

mayor densidad. Bastaría recordar que es la obra cervantina que ubica su acción de manera más precisa, desde su arranque con el ataque del conde de Leste a Cádiz y el viaje de Isabela a la corte de Inglaterra. No se da todavía un proceso de fusión de los elementos familiares con el material histórico, pero estamos ante un temprano experimento apenas esbozado de lo que andando el tiempo se llamará novela biográfico-familiar.

Otro grupo de novelas, del que formarían parte *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* o *La ilustre fregona*, operan con la categoría de comedia. La asimilación de la *novella* a la comedia es un lugar común en la reflexión teórica de la época de Cervantes. En un primer momento, está vinculada a la rehabilitación del *Decamerón*, en un intento por buscarle acomodo entre los géneros canónicos desde los presupuestos de la poética aristotélica y horaciana. Así lo formularon Francesco Sansovino, Girolamo Barbagli y, sobre todo, Francesco Bonciani en sus *Lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574 (Vega: 1993). Esta identificación se extendió más tarde al ámbito hispano. Lope de Vega le decía, entre bromas y veras, a Marcia Leonarda que las novelas tenían «los mismos preceptos que las comedias» (*La desdicha por la honra*). Avellaneda llamó al *Quijote* comedia y a las *Ejemplares* «comedias en prosa» (Chevallier: 1999 y Yudin: 1968). Y el mismo Cervantes en *La señora Cornelia* se refiere a la novela como comedia.⁶ No es relevante la comedia desde el punto de vista del espectáculo teatral para nuestro propósito, pero sí desde la perspectiva del género literario. La comedia es una categoría mixta que participa tanto de la estética cortesana como de la popular. Podría decirse que es una absorción de lo popular por la cultura cortesana, apta para el consumo refinado, pero sin perder el fondo que la vincula con el folclore. La cultura cortesana no admite las polaridades de lo grotesco, sino que busca, por llamarlo de alguna manera, domesticarlas, regularlas, como había hecho la Antigüedad con la comedia aristofánica, la época de Cervantes con la costumbre

⁶ Cuando el duque y Lorenzo piden una clarificación de las palabras de don Antonio, este les responde: «¿Qué ha de ser —respondió don Antonio— sino que yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia, y ha de ser el que pide las albricias del hallazgo de la señora Cornelia y de su hijo, que quedan en mi casa» (Cervantes 2001: 510).

de motejar o con los entretenimientos bufonescos y nuestro tiempo, con el espectáculo taurino.

En *La ilustre fregona* el entramado de comedia funde lo grotesco con una dimensión trascendente que aporta la serie pecado- culpa, expiación. Es quizá de todas las *ejemplares* la que alcanza un mayor grado de mixtificación. La comedia despliega un conjunto de variedades, entre las que destacan los números musicales, el final feliz, la historia de la madre de Constanza o la actuación de la justicia, que la acercan al vodevil moderno. El final feliz constituye un componente indispensable en la comedia, de hecho, es uno de los rasgos que la definen en los tratados de poética. Avendaño se casa con Constanza, Carriazo con la hija del Corregidor y don Pedro con una la hija de Juan de Avendaño. La *ley de la necesidad* desplaza a la verosimilitud, y se emplea a fondo para que suceda todo lo que tenga que suceder, para así poder garantizar este final en el que «quedaron todos contentos, alegres y satisfechos» (Cervantes: 2001: 439).

Sobre este cañamazo de comedia se tejen tanto la prueba como una serie de elementos grotescos para poner a prueba la amistad de la pareja protagonista Carriazo-Avendaño. En esta ocasión, Cervantes se sirve del cuento de los dos amigos. Se trata de un relato muy del gusto de la Edad Media que, desde la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, se incorporó a los repertorios de *exempla*. Cervantes cultivó el tema, además, en *La Galatea* y también en *El curioso impertinente* (Avalle-Arce: 1957). El enamoramiento de Avendaño es el desencadenante de la tensión en la relación amistosa. La primera vez que discrepan Carriazo y Avendaño pugnan por quedarse en Toledo. En la segunda disputa, Carriazo se mofa de los amores de Avendaño, y este le reprocha los suyos por las almadrabas. Ante los desacuerdos continuados, Avendaño acaba proponiendo que se separen. Pero Carriazo sacrifica su gusto y calma los temores del amigo, tranquilizándolo y zanjando sus diferencias con las siguientes palabras: «¿No ves que lo que te digo es burlando?» (Cervantes: 2001: 401).

De los elementos grotescos el más importante es la metamorfosis de los dos caballeros en *pícaros de cocina*, señalada, como hemos visto ya en otras novelas, por un cambio de nombres, «transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta»

(Cervantes: 2001: 393), reconoce el autor, refiriéndose a las *Metamorfosis* de Ovidio. Otros elementos grotescos de menor alcance son los engaños, la fuga, las palizas y delitos, el componente lúdico-festivo y, en general una serie de intercambios verbales burlescos que conforman un discurso orientado hacia el polemismo (Clamurro: 1997: 195). El autor interviene constantemente en el relato, adoptando una pose de predicador, sin púlpito, con un sermón burlón, en correspondencia con una concepción de la palabra marcada por la anfibología, en la que nada es lo que parece. Carriazo es un pícaro «virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (Cervantes: 2001: 374). La honradez del ventero contradice la tradición de chistes, cuentecillos, refranes populares, porque como escribía Quevedo, «nadie sea atrevido de aquí adelante a llamarlas ventas, sino hurtos, pues en ellas hurtan más que venden» (Salazar Rincón: 1995-95: 91).

Todos estos elementos están atravesados por una dimensión trascendente que aflora, al menos, en tres momentos en la novela: en la confesión de Diego de Carriazo, en la rehabilitación de los dos pícaros, pero, sobre todo, en el personaje de Constanza. Constanza se proyecta como un personaje simbólico que atesora la suma perfección, cifrada en su belleza/virtud/ nobleza, una suerte de *kalokagathós* clásico y femenino. El papel que tiene encomendado es enderezar el rumbo de los dos descarriados caballeros. La inclinación a la vida muelle y al vicio «por su gusto y antojo», sobre todo de Carriazo, heredero de las tropelías del padre, exige que se complete con la expiación del «pecado/vicio». Constanza pertenece a una categoría de personajes en los que Cervantes realiza lo excepcional, en este caso, su condición virtuosa, a pesar de que el lugar donde se había criado ponía en entredicho su virtud, como estudió, a propósito de la moza de mesón, Monique Jolly (1983). Constanza contravenía la opinión popular sobre la moza de mesón, que la condenaba por ramera. Cervantes haciendo virtuosa a la moza parece empeñarse en «mostrar con propiedad un desatino», llevando a la práctica los versos del *Viaje del Parnaso* (IV: 27).

He evitado, a propósito, las novelas, como *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* o *El casamiento engañoso* y *El Coloquio*, en las que las categorías populares son las dominantes. La razón es que su complejidad pide una reflexión más pausada, precisamente por la

desregulación y la falta de normas de las categorías de la estética popular. En cualquier caso, mi intención no pretendía, en modo alguno, una caracterización de todas ellas en este trabajo, sino poner de relieve la importancia de la técnica lucianesca de la mixtificación que planteaba al comienzo y la necesidad de ensayar una aproximación a las *Ejemplares* desde criterios de hermenéutica cultural. He tratado de apuntalar una hipótesis en la que pretendo profundizar en el futuro: la de que el estudio cultural del pasado premoderno debe fundarse sobre el principio de la dualidad de culturas (cortesana y popular; escrita y oral; elevada y tradicional). Este dualismo tiene su momento estelar entre los siglos XVI y XVII cuando la sociedad cortesana alcanza su esplendor. Por eso Cervantes ensaya una aproximación de estas dos estéticas y quizá ahí radique también el sentido de las *Ejemplares*.

BIBLIOGRAFÍA:

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1982). *Novelas ejemplares*. Madrid. Castalia. 3 vols.

_____ (1957). «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 11. 1. 1-35.

BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid. Taurus.

BAQUERO ESCUDERO, Ana (2006). «El motivo del viejo y la niña en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX». *Moenia*. 22. 17-36.

BELTRÁN, Luis (2019). «La querella del realismo». *Teoría(-s) de la novela moderna. España-Francia: 1868-1966. Revisión historiográfica*, Bénédicte Vauthier (ed.). Oviedo. Genuève Ediciones. 67-83.

GARCÍA LORCA, Francisco (1965). «*El licenciado Vidriera* y sus fuentes». *Revista Hispánica Moderna*. XXXI. 159-168.

CERVANTES, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona. Crítica.

_____ (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Dir. Francisco Rico. Madrid. Real Academia Española. 2 vols.

_____ (1914). *Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Persiles y Sigismunda*. Madrid. Imprenta de Bernardo Rodríguez.

CASALDUERO, Joaquín (1962). *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*. Madrid. Gredos.

CASTRO, Américo (2002). *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Ed. de José Miranda y prólogo de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid. Trotta.

CLAMURRO, William (1997). *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Exemplary Novels»*. New York. Peter Lang.

CHEVALLIER, Maxime (1999). *Cuento tradicional, cultura, Literatura*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

DEYERMOND, Allan D. (1975). «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature» *Hispanic Review*. Summer 43. 3. 231-259.

EL SAFFAR, Ruth (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

FORCIONE, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance*. Princeton. Princeton University Press. 150-151.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. ed. (2001). *Novelas ejemplares*. Barcelona. Crítica.

GÓMEZ MORENO, Ángel (2014). «*Turpe senex miles, turpe senilis amor* (Amores 1, 9, 4), Ovidio Cranach y Cervantes». *Anales Cervantinos*. XLVI. 203-224.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1956-57). *Cervantes: creador de la novela corta española*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2 vols.

HEMPEL, Wido (1986). «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca». A. David KOSOFF, José AMOR Y VÁZQUEZ, Ruth H. KOSOFF y Geoffrey W. RIBBANS, eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid. Ediciones Istmo. 693-702;

JOLLY, Monique (1983). «Para una reinterpretación de *La ilustre fregona*: ensayo de tipología cervantina». *Aureum Saeculum Hispanum: Beitr äge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstag*. Karl-Hermann Körner, y Dietrich Briesemeister, eds. Wiesbaden. Steiner. 103-116.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2019). «*Viéndose falto de dineros se acogió a las Indias: Cervantes indiano*». Francisco Ramírez Santacruz, ed. *Cervantes transatlántico / Transatlantic Cervantes*. Peter Lang. 65-78.

LUCIANO DE SAMÓSATA (1992). *Al que dijo: «Eres un Prometeo en tus discursos»*. *Obras IV*. Trad. y notas de José Luis Navarro González. Madrid. Gredos.

ORTEGA Y GASSET, José (1984). *Meditaciones del «Quijote»*. Ed. de Julián Marías. Madrid. Cátedra.

PLATÓN (1985). *Apología de Sócrates*. Platón, *Diálogos I*. Trad. y ed. de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual. Madrid. Gredos.

REDONDO, Agustín (1981). «La folie du cervatin licencié de verre (traditions, contexte historique et subversión)». *Visages de la folie (1500-1560)*. A. Redondo y A. Rochon eds. París. Publications de la Sorbone. 33.

REEVE, Clara (1785). *The Progress of Romances through Times, Countries and Manners*. London. Printed by the Author.

RILEY, Edward C. (1987). «Cervantes: una cuestión de género». *El Quijote de Cervantes*. G. Haley, ed. Madrid. Taurus. 37-51.

—————(2001). «Cervantes y los cínicos. *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*». *La rara invención*. Barcelona. Crítica. 219-238.

SALAZAR RINCÓN, Javier (1995-1997). «De ventas y venteros: tradición literaria, ideología y mimesis en la obra de Cervantes». *Anales Cervantinos*. XXXIII. 85-116.

SANTA CRUZ, Alonso (2005). *Sobre la melancolía. Diagnóstico y curación de los afectos melancólicos (ca. 1569)*. Trad. de Raúl Lavalle. Introducción, revisión y notas histórico-médicas de Juan Antonio Paniagua. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra.

SCHEVILL, Rudolph y BONILLA, Adolfo, eds. (1922-25). *Novelas ejemplares. Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid. Gráficas Reunidas.

SIMMEL, Georg (2002). *Sobre la aventura: Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.

SOBEJANO, Gonzalo (1978). «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*». *Hispanic Review*. 46. 65-75.

VEGA, María José (1993). *La teoría de la novella en el siglo XVI: La poética aristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca. Johannes Cromberger.

YUDIN, Florence (1968). «The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 45. 181-188.