

## ¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I) Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética

Pierre Darnis

Université Michel de Montaigne (Francia, Burdeos)

### Resumen

A pesar de los muchos debates que ha alimentado, la cuestión de la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* es sin duda menos compleja de lo que parece. Pero entender las bases del concepto cervantino de ejemplaridad nos obliga a captar precisamente el momento de la composición y publicación de las novelitas. Aun no siendo sencillo, este tipo de investigación hace necesario tener en cuenta por lo menos tres aspectos esenciales: el horizonte de expectativas del público coetáneo (lectores y autores), la particular mimesis cervantina y las fuentes ficcionales de las *Ejemplares*.

Poniendo en perspectiva el sustrato folclórico de muchas novelitas destacado por E. Riley (1992), se podrá ver entonces que la imitación cervantina de los cuentos maravillosos conlleva una ejemplaridad singular, distinta de la que brindan los otros dos modelos manejados por los creadores del momento: el paradigma medieval de los *exempla* y el nuevo patrón de Bandello, por el cual optará Lope. Al seguir el molde de las *consejas* antiguas, Cervantes adopta no sólo una determinada gama de personajes, sino también una estructura narrativa que hacen posible la 'imitabilidad' de la ficción que, precisamente, las novelas italianas, las historias caballerescas o las novelas pastoriles no permitían.

### Riassunto

Nonostante i numerosi dibattiti che ha suscitato, la questione della esemplarità delle *Novelas ejemplares* è certamente meno complessa di quanto sembri. Ma cercare di comprendere la base del concetto cervantino di esemplarità ci costringe a cogliere con precisione il momento della composizione e la pubblicazione delle novelle. Anche se non è facile, questo tipo di ricerca richiede la attenta considerazione di almeno tre aspetti essenziali: l'orizzonte delle aspettative del pubblico contemporaneo (lettori e autori), la particolare mimesi cervantina e le fonti delle *Ejemplares*.

Se si mette in prospettiva il sottostrato folklorico di molte delle novelle indicato da Riley (1992), si può vedere che l'imitazione cervantina delle fiabe sopporta un concetto di esemplarità diverso dagli altri due modelli gestiti dai creatori del momento: il paradigma medievale degli *exempla* e il nuovo modello di Bandello, prediletto da Lope. Seguendo lo stampo delle antiche favole, Cervantes non solo adotta una certa gamma di personaggi, ma anche una determinata struttura narrativa che rendono possibile l'imitabilità della finzione che le novelle italiani o i romanzi pastorali e cavallereschi non permettevano.



## 1. CONTEXTOS NARRATIVOS

### 1.1. La ejemplaridad del *exemplum*

Como escribió Jean-Michel Laspéras, «quand [les *Novelas ejemplares*] sacrifient aux normes de l'*exemplum*, c'est moins pour renforcer l'univocité du texte que pour en problématiser l'exemplarité» (1987: 404). Remite en este caso a la *Novela del Celoso extremeño*, donde el epifonema (o sentencia conclusiva)<sup>1</sup> viene supeditado a un interrogante («Sólo no sé qué fue la causa...»). En efecto, la evolución que propone Cervantes suprimiendo el marco narrativo es doble: por un lado, rompe con la tradición del *exemplum* limitando las moralejas o epifonemas; por otro, ha desaparecido el contexto de comentarios y debate que nutría las *novelle* que siguieron el paradigma decameroniano. El cotejo entre la *Primera parte de don Quijote* y las *Ejemplares* es interesante. En el primero, tanto la novela del *Curioso impertinente* como el cuento de Leandra ofrecen a sus lectores un aparato interpretativo. En la colección de 1613, esta lógica coercitiva resulta muy limitada. El narrador del *Amante liberal* indica que se pudo notar no en la historia sino en el personaje de Leonisa un «*ejemplo* raro de discreción, honestidad, recato y hermosura» (AL: 159); en *La española inglesa*, el discurso hermenéutico es más general:

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (EI, p. 263).

A causa de la situación de encuadre narrativo, la *Novela del casamiento engañoso* responde también a este esquema tradicional citando *Il trionfo d'amore* de Petrarca<sup>2</sup>. Podemos decir, pues, que Cervantes está en deuda con la disposición axiológica que manejaron los que escribieron colecciones de *exempla*, como don Juan Manuel, pero que este molde estructural antiguo no es el que determina la retórica global y moral de las *Ejemplares*.

<sup>1</sup> *Celoso*, p. 368-369: «Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas». Las referencias al texto de las *Novelas ejemplares* remiten a la ed. de J. García López de 2001.

<sup>2</sup> «No sé qué responderos –dijo Peralta–, si no es traeros a la memoria dos versos de Petrarca, que dicen:

*Ché, qui prende diletto di far f[r]ode;  
Non si de lamentar si altri l'ingana.*

Que responden en nuestro castellano: “Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado”» (CE, p. 533).



### 1.1. La *novella* hacia 1600: un itinerario desde Mateo Bandello a Mateo Alemán

El segundo elemento contextual que quisiera evocar aquí entronca más directamente con el género de las *Ejemplares*.

Si bien las *novelle* de Straparola, Masuccio y Bandello se publicaron entre 1476 (*Il Novellino*, Nápoles) y 1573 (cuarta parte póstuma de los relatos de Bandello)<sup>3</sup>, su traducción y edición en España se concentran en las últimas dos décadas del siglo XVI.

1580: Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento*, Matías Mares, a costa de Juan Ruelle, Bilbao.

1581 (Colofón: 1582): Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1582: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1582 (Colofón: 1583): Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento*, René Rabut, a costa de Francisco García y Juan Díaz, Granada.

1583: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza.

1586: Guicciardini, *Horas de recreación*, Matías Mares, a costa de Juan de Millis, Bilbao.

1588: Guicciardini, *Primera parte de los ratos de recreación*, Pedro Puigi y Juan Escarrilla, Zaragoza.

1589: Bandello, *Historias trágicas ejemplares*, Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, Salamanca.

1590: Giraldi Cinzio, *Primera parte de las cien novelas*, Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, Toledo.

1596: Bandello, *Historias trágicas ejemplares*, Pedro Madrigal, a costa de Claudio Curlet, Madrid.

1598: Straparola, *Primera y segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, Luis Sánchez, a costa de Miguel Martínez, Madrid.

1603: Bandello, *Historias trágicas ejemplares*, Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez, Valladolid.

1612 (Colofón: 1611): Straparola, *Primera parte del honesto entretenimiento de damas y galanes*, Nicolás de Asiaín, a su costa, Pamplona.

1612: Straparola, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, Nicolás de Asiaín, a su costa, Pamplona.

(González Ramírez, 2011: 1235).

Si la expresión de la lascivia en los textos de Boccaccio y Masuccio dio al género breve una imagen incendiaria, la publicación de las novelas cortas de Bandello y Cinzio contribuyó a la emergencia de un tipo nuevo de narración, protagonizada por seres víctimas del poder, del destino o de su propia psicología. Los traductores franceses sellaron además la lectura global de estos relatos, dando

<sup>3</sup> *Le Piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola se publicaron en Venecia en 1550 et 1553; las *Novelle* de Bandello, entre 1554 y 1573; los *Hecatommithi*, en 1565.



al *Novelliere* bandelliano el título de *Histoires tragiques*<sup>4</sup>. Para España, lo más relevante será la rápida y profunda asociación de dichas historias con una modalidad inédita de ejemplaridad. Desde el primer título en castellano –*Historias trágicas exemplares* (1589)–, las obras del *Bandello Veronés* no dejarán de representar en la Península un nuevo modelo narrativo ejemplar. Comentando las novelas cortas de Cervantes, Lope ‘confiesa’ por ejemplo que

son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos (2002: 106).

El fallo del agosto dramaturgo sobre la ejemplaridad exclusiva de las *Historias trágicas* (2002: 106) y su novela *La prudente venganza* son la repercusión de esta renovación mental y cultural (cf. Güntert, 2010: 240-242).

Sin duda tuvo su influencia el que las versiones castellanas de las historias bandellianas se hayan realizado a partir de las traducciones francesas. Pero también debió de ser determinante la reconfiguración que había llevado a cabo Mateo Alemán en la *Primera parte* (1599) y en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (1604). La peculiaridad del trabajo del autor sevillano y de la recepción de sus novelas insertadas consistió en canonizar la equivalencia *historias ejemplares–historias de venganza*<sup>5</sup>. A mi modo de ver, dos piezas clave del dispositivo alemán debieron marcar a los españoles del momento. Pensemos en primer lugar en la importancia de la última novela corta de la *Primera parte* que supone la mimesis de una doble venganza. Oracio, desdeñado por Clorinia, le corta la mano a través del muro haciéndose pasar por su amante Dorido. Éste, desengañado de la falsa amistad de Oracio, le propone un convite para engañarle a su vez y quitarle la vida:

Dorido, para más desvelarlo, fingió no saber alguna cosa, mostrole el rostro alegre, la boca risueña; que, asegurado también con esto, aceptó el convite. Había hecho Dorido conficionar un vino que daba profundo sueño siendo bebido –el cual secretamente mandó que le sirviesen a la mesa–. Hízose así; y habiendo comido, con el postrer bocado se

<sup>4</sup> Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel*, 1559; François de Belleforest, *Continuation des Histoires tragiques extraites de l’Italien de Bandel*, 1559 (el séptimo tomo se publicaría en 1582). Cf. el ensayo de Pech 2000.

<sup>5</sup> La atención a las historias de venganza del *novelliere* bandelliano se notaba ya en la *Lezione* de Bonciani: comentando la novella III, 52 (historia IX en la versión castellana de 1589), el tratadista dice «come desterà in noi letizia quella buona donna che da un suo amante abbandonata, perché ella volentieri ad ognuno del suo corpo compiacea, di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propria vita di disgravidare contro il corso della natura, e di quella creatura non bene formata *mille strazii fece*, quasi del suo amante si vendicasse? Niuno per mio avviso dirà già mai che noi d’opera così brutta e *scelerata* dobbiamo prendere allegrezza, o senza pena lasciata o pur fieramente gastata» (manuscrito Riccardiano, f. 6, cit. en Nigro 1989: 145-146).



quedó en la silla como un muerto. Luego Dorido, atándole los pies y brazos fuertemente a los de la misma silla, cerradas todas las puertas de la casa; y ellos dos en ella solos, le dio a oler una poma, con que luego recordó del sueño en que estaba sepultado; y viéndose de tal modo, sin ser señor de poderse menear, conoció ser castigo de su culpa. Dorido le cortó ambas manos, y en el canto de la silla le dio garrote, con que lo dejó ahogado. Y esta madrugada lo trajo antes de amanecer delante de sí en la silla de un caballo; y poniendo un palo en el agujero donde cometió el delito, lo dejó ahorcado dél, y con una cinta las dos manos atadas al cuello, y por dogal un soneto. Con esto se ausentó de Roma, pareciéndole que, sin su Clorinia, patria ni vida pudieran consolarlo. Hoy, que amaneció este espectáculo, ha fallecido Clorinia y en este punto acaba de espirar.<sup>6</sup>

Esta novela corta con posibles ecos de dos novelas bandellianas<sup>7</sup> está situada por lo demás al final de la novela, rematándola sin más precisiones o comentarios. No sólo esta historia fija en la mente una imagen 'trágica' para el conjunto de la primera parte del *Guzmán* en cuanto última impresión de lectura, sino que también instaaura el horizonte de expectativas de la próxima *Segunda parte*. No quedarán defraudados los lectores de la primera, puesto que se les narrará entonces la gesta de Guzmán como si de un personaje bandelliano se tratara: el héroe tiene que vengarse de la humillación que su tío le infligió en Génova.

Alemán había reforzado la ejemplaridad de la acción vengadora de Guzmán siguiendo el esquema de Homero cuando éste contaba la vuelta sangrienta de Ulises a Itaca. En la misma *Segunda parte*, la pertinencia de las historias trágicas se hace evidente si nos fijamos en el cuento que más utiliza este esquema narrativo (II, 2, 8)<sup>8</sup>. La protagonista, cuyo nombre se desconoce, se propone casarse con un caballero dejando a otro «muy aborrecido»<sup>9</sup>. Éste, al verse rechazado por la doncella, finge salir de su «casa como si hubieran dormido aquella noche dentro de ella». Cuando el primer caballero se entera de las murmuraciones de los testigos, decide abandonar a la doncella aborreciéndola. «Y no sólo a ella, mas a todas las mujeres». La doncella se propone entonces fabricar «con el pensamiento la traza con que mejor poder salvar su inocencia ejemplarmente, pareciéndole y considerándose tan rematada como su honestidad y que de otro modo que por aquel camino era imposible cobrarlo, pagando una semejante alevosía con otra no menos -y más- cruel. Revistiósele una ira tan infernal, y fuele creciendo tanto que nunca

<sup>6</sup> Las citas del *Guzmán* remiten a la ed. del texto que estoy preparando (Castalia).

<sup>7</sup> Bandello, II, 9 («La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti»); IV, 27 («Simone Turchi ha nemistá con Gieronimo Deodati lucchese: seco si reconcilia, e poi con inaudita maniera lo ammazza, ed egli vivo è arso in Anversa»). Cf. Rotunda 1933: 131. Sobre el motivo folclórico de la *mano cortada* («hands cut off») en las *novelle*: Cinzio 2012 (*Hecatommitti*, V, 5 y X, 10).

<sup>8</sup> Sobre la ejemplaridad de la novela corta de Dorido y Clorinia: Darnis, 2012: 222-236.

<sup>9</sup> Vid. el parecido con la *novella* I, 42 de Bandello, «Il signor Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato».



pensó en otra cosa sino en cómo ponerlo en efeto». El plan consiste en meterse a monja esperando que el alevoso caballero vuelva a pedirle que se case con él. Llega ese momento tal como su aguda prudencia le había indicado:

Una noche, después de haber cenado, que se fue a dormir el marido, ella entró en el aposento y, sentada cerca dél, aguardó que se durmiese; y viéndolo traspuesto con la fuerza del sueño primero, lo puso en el último de la vida: porque, sacando de la manga un bien afilado cuchillo, lo degolló, dejándolo en la cama muerto. A la mañana temprano salió de su aposento; y diciendo a la gente de su casa que había su esposo tenido mala noche, que nadie lo recordase hasta que fuese su gusto llamar o ella volviese de misa, cerró su puerta; y con buena diligencia se fue al monasterio, donde luego recibió el hábito y fue monja, después de lavada su infamia con la sangre de quien la manchó, dando de su honestidad notorio desengaño y de su crueldad terrible muestra (II, 2, 8)<sup>10</sup>.



Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

## 2. Las tres ejemplaridades folclóricas de las novelitas de 1613

En varios estudios, señalé que las distintas reflexiones críticas sobre determinados parecidos entre las *Novelas ejemplares* y los cuentos de hadas no eran mera casualidad sino el resultado de un inmenso trabajo por parte de Cervantes para crear la novela corta española basándose en el folclore maravilloso. En este sentido, podemos decir que, si bien se inspiró en varios *novellieri*, fue el taller de escritura de Straparola, también nutrido por las consejas viejas, lo que imitó Cervantes para producir un género autóctono.

Así lo entendió el cura después de oída la historia del antiguo cautivo Ruy Pérez: «me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego» (DQ I, 42: 496)<sup>11</sup>.

Remito a quien esté interesado a mi trabajo de tesis en línea. Sólo quisiera recordar que al menos tres novelas ejemplares recogen cuentos-tipos: *La ilustrada fregona* con base en el tipo que luego Perrault reconfigura en *Cenicienta* y *La fuerza de la sangre* con *Las dos doncellas* que, juntas, son difracciones del cuento de *La Bella y la Bestia* (tipo 425, también aprovechado por Apuleyo en *Cupido y Psique*). Lo que aquí propongo es más bien un examen de las ventajas ejemplares (o *modos ejemplares*), para explicar por qué Cervantes quiso recuperar la fórmula de las consejas tradicionales en vista de la 'modernidad'.

<sup>10</sup> Sobre el sentido 'ejemplar' de esta anécdota: Darnis, *La picaresca en su centro*, de próxima publicación.

<sup>11</sup> Las referencias al texto de *Don Quijote* remiten a la ed. de F. Rico (1998).



## 2.1. La ejemplaridad diegética

### 2.1.1. El heroísmo folclórico de los protagonistas

En los cuentos maravillosos que estudiaron, V. Propp, E. Meletinski y A. Greimas se dieron cuenta de que la arquitectura de estas ficciones imponía al protagonista una acción con dos fases: un combate y luego una 'tarea difícil', o, de manera más general, una prueba principal y otra 'fundamental'<sup>12</sup>:

La doble oposición entre prueba preliminar y prueba fundamental es específica del cuento maravilloso de tipo clásico; esta oposición se expresa en primer lugar según el resultado (en el primer caso no hay más que un *objeto* mágico indispensable para el paso a la prueba fundamental; en el segundo caso, se alcanza el fin principal), y, en segundo lugar, según el carácter de la propia prueba (conducta correcta-hazaña heroica) (Meletinski en Propp 2009: 264).

De igual manera, Cervantes se vale de la misma estructura folclórica en sus *Novelas ejemplares*. Ricardo, el «amante liberal» ataca de modo verbal a Cornelio (p. 117) y luego tiene que aguantar que no le hable a Leonisa (p. 142<sup>13</sup>). En *La española inglesa*, también la perspectiva del combate (el de Ricaredo con Arnesto, que finalmente la reina impide -p. 244-245-) es anterior a la prueba de los dos años de separación (El: 249<sup>14</sup>). En la *Novela de la gitanilla* pasa lo contrario: la espera de dos años (GT, p. 55<sup>15</sup>) precede al combate (GT: 97). Teodosia, la protagonista de *Las dos doncellas*, sigue una trayectoria binaria como sus otros congéneres: empieza su aventura apartándose del hogar familiar y, en una segunda etapa, se enfrenta con la demanda paralela de Leocadia, que también procura conseguir el amor de Marco Antonio.

La función de la prueba fundamental apunta a facilitar la legibilidad axiológica del protagonista; la segunda secuencia sirve para distinguir al *Héroe* del *Falso héroe* (al buen amante del malo) (Propp 1990: 217). Mientras la gradación actan-

<sup>12</sup> En la semiología de Greimas, la prueba preliminar corresponde a la prueba 'principal' y la prueba fundamental a la 'glorificante' (1986, p. 197-207).

<sup>13</sup> AL, p. 142 : «Habla paso, Mario, que así me parece que te llamas ahora, y no trates de otra cosa de la que yo te tratare».

<sup>14</sup> «Ricaredo les dijo que él dilataría el casamiento de la escocesa, que ya estaba en casa, del modo que después verían; y, cuando su padre los quisiese enviar a España a todos tres, no lo rehusasen, sino que se fuesen y le aguardasen en Cádiz o en Sevilla dos años, dentro de los cuales les daba su palabra de ser con ellos, si el cielo tanto tiempo le concedía de vida; y que si deste término pasase, tuviese por cosa certísima que algún grande impedimento, o la muerte, que era lo más cierto, se había opuesto a su camino».

<sup>15</sup> GT, p. 55 : «Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos; y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaceré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros».



cial de las pruebas crea una escala de heroísmo, la «tarea difícil» sitúa al protagonista por encima de los otros de la fábula (cf. Hamon 1997: 53-54). Pero eso no es todo. En efecto, la prueba final suele ser coronada con signos identificadores (N→Q, en el esquema de Propp<sup>16</sup>). La *Novelas ejemplares* recuperan igualmente este episodio folclórico de *Reconocimiento*. Berganza y Cipión «terminan» hablando, confirmando así su posible origen humano («esta no vista merced», CP: 539); los allegados de Costanza y Preciosa revelan las nobles marcas de nacimiento de las dos mozas<sup>17</sup>; Andrés manifiesta su nobleza con su prontitud al combate (GT: 97); Leocadia enseña a doña Estefanía el crucifijo robado en la habitación de su hijo (FS: 316), etc. Antes que elemento aristotélico (*anagnorisis*<sup>18</sup>), el motivo del *Reconocimiento* canoniza al protagonista de las *Ejemplares* como héroe verdadero e imitable (Propp 1970: 76-77).

### 2.1.2. Seducción de lo absoluto

Dentro de los parámetros de la ejemplaridad del mundo ficcional o diégetico, la representación de personajes caracterizados por su belleza y nobleza (Laspéras 1987: 337-358) constituye no sólo un componente de la ortodoxia novelesca de las *Novelas ejemplares*, sino también un factor más de imitabilidad (cf. Darnis 2006: 53). Las investigaciones en psicología evolucionista tienden a demostrar una evidencia, que la asociación de hermosura y estatus social fascina al ser humano hasta tal punto que –contra toda razón o antes de cualquier comprobación– la intuición asocia prestigio y bondad (Pinker 2005: 326). Este fenómeno concernía sobre todo a los jóvenes lectores. Desde el *Decamerón*, la novela corta se definía como un género –de tipo sentimental– muy del gusto de este público (Así rezaban sus primeras palabras: «Comincia il libro chiamato Decameron cognomato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini», Boccaccio, 1992: 3). Alonso de Castillo Solórzano, en *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) parece confirmar este interés de los jóvenes por la narración corta (Cayuela, 1996: 297)<sup>19</sup>, y la novela

<sup>16</sup> Propp 1990: pp. 76-77. Meletinski 1970 : 134 : «En plus des épreuves préliminaires et principales, il y a souvent, mais pas toujours, des épreuves supplémentaires destinées à identifier le héros, et à prouver que c'est bien lui qui accomplit l'exploit héroïque et non ses adversaires imposteurs (les frères aînés, les belles-sœurs, les compagnons, etc.), et qu'il a donc bien mérité, comme récompense, le droit de se marier avec la princesse (ou avec le prince, s'il s'agit d'une héroïne). Cette identification supplémentaire du héros ne se rencontre que très rarement dans le folklore primitif, étant surtout typique des contes de fées développés comprenant des conflits familiaux. Quand ces derniers font partie du conte, les épreuves principales et supplémentaires peuvent parfois coïncider». Igualmente: García del Campo 1989: 614, que evoca las indicaciones de R. Schevill et A. Bonilla.

<sup>17</sup> Joya, papel de autenticación de la gitana vieja, lunar blanco en el seno izquierdo, pie soberbio y singular, con los dos dedos últimos trabados por medio con un poquito de carne para la primera (GT, p. 100-101), pergamino y cadena de oro para la segunda (IF, p. 429).

<sup>18</sup> López Pinciano 1998: 181 : «Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra».

<sup>19</sup> De la misma manera, que se trate de las novelas cortas del lombardo Mateo Bandello o de Cinzio, el blanco es siempre el mismo: para el traductor español del primero, los relatos breves sirven





del «Curioso impertinente», mirándolo bien, ya poseía la particularidad de ser leída, no para unos segadores, sino para un público en el cual se encuentran personas con apuros sentimentales.

Antes de pensar pues que la belleza y nobleza de los personajes cervantinos delatan posturas ideológicas morales e incluso aristocráticas, cabe recordar que estas dos cualidades contribuyen a favorecer la imitabilidad de la historias ascendentes<sup>20</sup>. La *conseja* genera *consejo* implícitamente: porque su encanto, su mundo *encanta* y fascina a los lectores.

La otra dimensión seductora que subyace en las novelas ejemplares de estructura folclórica radica en la dimensión casi trascendente de la situación final. La belleza sin par de la gitanilla (*GT*<sup>21</sup>), la liberalidad de Ricardo (*AL*<sup>22</sup>), el valor militar de Tomás Rodaja (*LV*<sup>23</sup>), la felicidad matrimonial de Leonisa y Rodolfo (*FS*), la «ventura de la ilustre fregona», la de las dos excepcionales «dos doncellas» desafían al tiempo. Que se trate de la inalterabilidad de la felicidad de las parejas o de su estirpe en estos desenlaces, un halo de atemporalidad magnifica la perfección producida por las aventuras. Como destacó E. Riley señalando un tipo de fórmula que indicaba «la perpetuación del nombre de los protagonistas», resulta obvio que el final de las *Ejemplares* tiene «mucho semejanza con la fórmula consagrada, tan alegre como inverosímil, de los cuentos infantiles ingleses, “they lived happily ever after”» (1992: 697).

Para el público, la duración transhistórica tiene una incidencia que las vidas de santos nos podrían ayudar a medir. En lo atractivo que Santa Teresa encontraba en estos relatos, subraya que, cuando niña, era esa dimensión perenne de la maravillosa felicidad lo que le seducía e incluso determinó su futuro comportamiento:

Espantábanos mucho el decir que pena y gloria era *para siempre* en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto; y gustábamos de decir muchas veces: *¡para siempre!*

---

«para industrial y disciplinar la juventud» (en Pabst, 1972: 191); en cuanto a los *Ecatommiti* (1565), «deben servir también de admonición a la juventud y cumplir el fin de abrirles los ojos» (Pabst, 1972: 167). Vid. igualmente Baranda (1996), p. 131 («las *novelas* condenadas por Marcos Bravo de la Serna como lectura juvenil, que no infantil»).

<sup>20</sup> Mucho antes de la publicación de las *Ejemplares*, los héroes caballerescos sacaban su poder de seducción de sus atributos novelesco prestigiosos. Tan sólo la palabra ‘bondad’ y sus derivados en *Amadís de Gaula* evidencian esta característica: mezclan de manera indisociable la nobleza, la fuerza, el valor, el comportamiento moral, la perfección sentimental, es decir, todos los vectores de fascinación (Rodríguez de Montalvo, 2001: 367, 425, 892, 1076, 1194, 1209, 1212, 1292, 1396). En suma, si las *Novelas ejemplares* gozan de ejemplaridad e imitabilidad, no lo hacen solo de modo directo, merced a un discurso únicamente explícito.

<sup>21</sup> *GT*, p. 108: «Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren».

<sup>22</sup> *AL*, p. 159: «Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos; y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se estendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del amante liberal; y aún hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa».

<sup>23</sup> *LV*, p. 301: «se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado».



*pre, siempre, siempre!* En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad (2001: 121).

Cervantes, en las últimas palabras de sus relatos de estructura folclórica, insiste en el carácter absoluto de la felicidad y de la fama de los héroes ejemplares y, de este modo, incrementa el impacto de las ficciones en sus lectores.

## 2.2. La ejemplaridad ética: retribución positiva

El segundo modo ejemplar de las novelas de 1613 corresponde a la dimensión actancial más conocida de los cuentos de hadas desde su adaptación cortesana por Ch. Perrault: «partout la vertu y est récompensée et partout le vice y est puni» (1981: 51). En España, la *conseja* anunciaba de antemano su lógica moral, pues, como recuerda Sancho a don Quijote, el cuentista acostumbraba comenzar sus relatos diciendo «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...» (*DQ I*, 20: 212).

En las novelas cervantinas de tradición folclórica y de trama ascendente, la estructura retributiva es positiva: recompensa la bondad o el amor que mueven a los personajes principales<sup>24</sup>. Así, los mozos ven sus deseos correspondidos en *GT*, *AL* y *IF* y las mujeres, en *FS*, *DD* y *SC*. Es por esto por lo que media una gran diferencia entre las *novelas* y las *novelle*. De haber seguido los guiones de los relatos de Bandello y los personajes despiadados de esta colección, Cervantes nunca habría permitido que la hermosa Leonisa se casara con Ricardo (*AL*) y hubiera reanudado con la fórmula del cuento de Marcela y Grisóstomo (*DQ I*, 13-14)<sup>25</sup> y de la novela de la *Cárcel de amor* (cf. Hart, Rendall, 1978). En la novella bandelliana 18 del primer volumen, «l'altiera e onestissima giovanetta» Gualdrada, movida por un «giusto sdegno», se niega a casarse con Otón III<sup>26</sup>. Admirado de la respuesta de la doncella, el emperador ensalza entonces su independencia ejemplar y decide mostrar cómo él logra vencerse a sí mismo aceptando la situación. Pero en otro relato, el III, 31, el protagonista masculino, desdeñado por su amada, prefiere suicidarse tomando veneno.

Cervantes prefiere despertar en sus *Novelas ejemplares* una competencia cognitiva antropológica relacionada con las intuiciones éticas del ser humano. Al principio del s. XX, André Jolles indicaba que los lectores de los cuentos maravillosos solicitan una «moral ingenua», una reacción espontánea parecida al «moral sens» señalado por Ch. Darwin (2009) y al sentido intuitivo de la reciprocidad que ahora documentan los etólogos:

<sup>24</sup> Con un punto de vista similar: Canavaggio, 1997: 281.

<sup>25</sup> Sobre la poca ejemplaridad del caso a la luz del caso de Leandra, cf. Moner 1986: 33-44.

<sup>26</sup> Así resume el narrador la lección psicológica de la *novella*: «v'affermo che, sia chi si voglia, o uomo o donna, che non farà se non tanto quanto vuole pur che la persona si deliberi» (Bandello, 1910a: 232).



Dans *Cendrillon* où une pauvre enfant doit affronter la méchanceté d'une marâtre et de ses deux filles [...] le conte insiste moins sur la méchanceté de la famille que sur l'injustice ; et la satisfaction qu'on éprouve à la fin vient moins de ce qu'une jeune fille reçoit la récompense de son travail, de sa patience et de son obéissance que du fait que l'événement tout entier répond à ce que nous attendons et à ce que nous exigeons d'un univers juste. L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale à notre avis pour la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte [...].

[Ainsi], dans cette forme, le merveilleux n'est pas merveilleux mais naturel. On peut comparer là-dessus le conte et la légende. Dans la légende, le prodige du *miracle* était la seule confirmation possible d'une vertu devenue agissante et qui s'était objectivée ; dans le conte, le prodige du merveilleux est la seule possibilité qu'on ait d'être sûr que l'immoralité de la réalité a cessé d'exister (Jolles 1972 : 190-192).



Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

Cervantes, como buen cuentista, estimula en nosotros esa moral ingenua y la satisface proponiendo relatos que confirman nuestras esperanzas éticas de retribución positiva de los héroes (Jose, Brewer 1984: 915-916). Con esta correspondencia entre esperanzas éticas y estructura moral, se va haciendo «ejemplar» la recepción de las vivencias de los protagonistas.

### 2.3. La ejemplaridad narrativa: la mimesis de la acción y la estructura ascendente del cuento (*happy ending*)

No terminaré esta rápida presentación de los *modos ejemplares* de la novelas cervantinas de 1613 sin antes mencionar el tercero y último.

#### 2.3.1. La teoría aristotélica de la mimesis: una representación de la acción humana

Para entender el *tercer modo ejemplar*, cabe dar la vuelta y releer la *Poética* de Aristóteles. Veremos entonces que entre la «conseja» y la «mimesis» Cervantes debió de percibir una interesante correspondencia.

Una forma de escritura ejemplar que conocían muy bien los autores áureos corresponde al empleo de la sentencia dentro de la narración. Jean-Michel Laspéras apunta que, sobre este particular, las *Novelas ejemplares* tampoco son un referente para la producción hispánica del Seiscientos<sup>27</sup>. Así se entiende el juicio de Lope de Vega, que destierra la colección cervantina del continente de la ejemplaridad. Sin duda merece la pena subrayar que la poética de la novela corta no fue

<sup>27</sup> «Toujours est-il que la nouvelle qui nous apparaît la mieux élaborée, *La illustre fregona*, n'en compte aucune, alors que d'autres textes cervantins, tels *El amante liberal*, *Las dos doncellas*, sans doute les premiers écrits, en accueillent davantage» (Laspéras 1987: 397).



otra que la de la novela grande que Cervantes escribía al mismo tiempo, es decir el *Quijote*, y que definió en el prólogo a la *Primera parte*:

¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto [...], pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? (*DQ I*: 17)

La declarada afirmación de antiretoricismo basada en el rechazo de la «anotación» es todo un programa, pero no nos explica qué ejemplaridad siguió o creó Cervantes. Lo más sencillo es acudir a la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, tantas veces referida para entender la prosa cervantina. En la lectura del doctor, la ejemplaridad de la literatura («poesía») debe inspirarse en la retórica hagiográfica y el espectáculo público del ajusticiamiento de los delincuentes; supone sobre todo representar la desdicha trágica para mejor «reformular y moderar las costumbres» (1998: 90 y 109):

porque cuando el hombre se halla en trabajos, no se acuerda de los que Iphigenia y Orestes pasaron, sino del fin que en las dos *Iphigenias* tuvieron, que fue bueno; mas, cuando se acuerda de un *Edipo Hércules Oetheo*, tórnase el hombre muy consolado en sus miserias [...]. Y, como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de pasiones, hácese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y demasiada compasión. Esto se ve claro en los condenados a muerte, que, si alguno lo es en algún pueblo pequeño, no usado a ver ajusticiar hombres, al tiempo que le llevan por las calles y el pregonero va publicando la causa de su muerte, los hombres se enternecen, lloran los viejos, plañen las mujeres y aun gimen los niños viendo lamentar a sus madres; mas, si la tal justicia se ejecuta en una gran ciudad, adonde muchas veces se ejecuta la tal justicia, no hace más movimiento el ajusticiado ni el pregonero en la gente que si no fuese cosa de momento (1998: 341).

Para estudiar la poética cervantina, sin embargo, la referencia a la *Philosophía antigua* no es tal vez la mejor candidata al puesto de fuente poética principal. A partir de los años 70 del siglo XVI, la mayor parte de los comentaristas de Aristóteles (Lodovico Castelvetro, Baccio Neroni, Giulio del Bene, Alessandro Picco-



lomini, Filippo Sasseti y, tiempo antes, Gian Giorgio Trissino)<sup>28</sup> empiezan a insistir en el capítulo VI de la *Poética*, que el Pinciano no había aprovechado nada o muy poco<sup>29</sup>. Recordemos lo que declaraba Aristóteles:

como la tragedia es una imitación de una acción y una acción es llevada a cabo por individuos que actúan [...] y es el argumento la imitación de la acción, pues llamo aquí *argumento* [*muthos, fábula*] a la composición de acciones [...]. Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; el segundo lugar lo ocupan los caracteres [...]. (49b36-50b10; Aristóteles 2002: 45-47)

Al contrario de la interpretación del Pinciano sobre el *carácter* (entendido como «costumbre» moral que distinguía entre virtud y vicio)<sup>30</sup>, los italianos habían vuelto a la idea original de teleología de la acción como núcleo del *carácter* (*èthè*), pues para Aristóteles «los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los va adaptando *a causa de sus acciones*» (50a20-22, el subrayado es nuestro). Así, los comentaristas italianos del final del Seiscientos recordaban que la *Poética* era literariamente un arte de la construcción de la *fábula*, y, filosóficamente, un arte de praxeología, tendente a veces al pragmatismo: «El carácter – dice – es aquella cualidad que muestra la decisión madura, cómo es, por lo que carecen de carácter aquellos discursos en los que el hablante no tiene nada que decidir o evitar» (49b36-50b10; 2002: 45-47).

Las *Novelas ejemplares* son el fruto de la adopción de este canon literario por parte de Cervantes, como espero mostrarlo y como dejan claro las palabras del «amigo» en el prólogo de la *Primera parte de don Quijote* (1605). Lo que concibió Cervantes en el *Quijote* ya era exactamente eso: una «simple y sencilla historia» (*DQ I*: 17). Por ello, el novelista sólo

tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. [...] no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; *pintando*, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, *vuestra intención, dando a*

<sup>28</sup> Duprat 2009: 219-223 y 244-254; Teresa Chevrolet 2007: 418-424.

<sup>29</sup> Pinciano 1998: 172: «digo que la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, las cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad».

<sup>30</sup> «Ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno que no el malo y el indiferente; hace también la dignidad y estado de vida, porque más mueve, como está dicho, un príncipe que un popular y más un religioso que un seglar» (Pinciano 1998: 349).



*entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos (DQ I: 17-18, el subrayado es nuestro).*

En efecto, la lectura atenta de Aristóteles llevaba a pasar de la mimesis renacentista basada en el discurso de autoridad a una mimesis considerada como *diégesis*, es decir, como una sintaxis actancial. Así lo intuyó P. Ricœur:

Una última constricción limitativa merece situarse en el título del binomio *mimesis-mythos*, ya que permite precisar el uso aristotélico de la *mimesis*: me refiero a la que subordina la consideración de los caracteres a la de la propia acción [...]. Aristóteles es [...] exigente: «La tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad [...]». Pero lo esencial no es eso: al dar así la preeminencia a la acción sobre el personaje, Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción. En ética (cf. *Ética a Nic.* II, 1105a, 30ss), el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres. (1987: 93-94)

Lejos de una lectura estrictamente moral de la *Poética*, conviene por lo tanto ver en qué medida la esencia praxeológica de la mimesis pudo determinar el concepto y la práctica de la ejemplaridad que Cervantes utiliza en sus relatos breves<sup>31</sup>.

### 2.3.2. *La estructura ascendente de varias novelas ejemplares*

Lo cierto es que el cuento de hadas es un modelo *estructural* de ejemplaridad al presentar a los oyentes una estructura ascendente (Paulme 1976)<sup>32</sup>. La

<sup>31</sup> En España, un tipo de literatura debió de inclinar a varios autores a escoger este patrón narrativo. Se trata de los libros de emblemas y empresa. La profusa edición de grabados inducía a invertir la relación entre *logos* y *pictura*. Las empresas daban a entender que el pensamiento recogido en la glosa se encontraba cifrado en la imagen; por lo que se refiere a las empresas, no sólo estaban desprovistas de glosa, sino que también la lectura filosófica de la imagen venía escondida en la conjunción entre la imagen y el *lema* o *mote*; en cualquier caso, con este cruce, el comentario se volvía innecesario. Cf. Arellano, 2000; Pinillos, 1997.

<sup>32</sup> Los especialistas del cuento maravilloso defienden la idea de preeminencia de la estructura ascendente para definir su arquitectura básica: Propp 1980 : 78-79 (función nº 25 -M-); Tolkien 1998 ; Paulme 1976: 24 ; Larivaille 1982: 61 («la victoire finale du héros et des valeurs qu'il incarne est une loi générale du conte merveilleux, dont quelques très exceptionnels échecs ne font que confirmer la généralité»); Belmont 1999: 91-93 (la conseja «recèle des capacités de dérapages, apparaissant sans doute chez des conteurs malhabiles ou dans une tradition affaiblie, mais qui suivent une propriété latente de ces récits. Le glissement vers le tragique concerne précisément la fin du conte, comme si les conteurs laissaient aller le malheur, la misère, à sa conclusion normale [...]. Le récit contient en lui l'issue fatale, que la règle fondamentale du conte écarte au dernier moment, mais dont les conteurs avaient l'intuition. Les bons conteurs, les conteurs d'expérience, ayant assimilé les lois implicites du genre menaient cependant le récit jusqu'à l'heureux dénouement, tandis que les conteurs d'occasion, les jeunes ou les conteurs passifs embrayaient parfois vers ce qui pourrait apparaître comme une voie narrative logique». Para España: Rodríguez Almodóvar 1989: 164-165.



ley del *happy end* es fundamental por su profundo alcance perlocutorio. En efecto, el final del cuento arroja su luz sobre toda la historia dando a la acción del protagonista su valor. En las consejas, lo que le llamó la atención al folclorista Jan de Vries en la organización narrativa de la experiencia humana, fue la narración de la «posibilidad de alcanzar un objetivo planteado» (1958: 18) a partir de una situación adversa marcada por un *daño* o una *carencia* (Propp, 1985: 178-180). Estudiando este tipo de relato tanto J. Bruner como P. Ricœur notaron que los cuentistas se valían de él para proponer a sus oyentes un arma intelectual para defenderse contra los errores propios o las dificultades de la vida, descubriéndoles el camino que lleva a la felicidad. Que sea la de la tragedia o del cuento, la mimesis se considera un extraordinario «poder-hacer»<sup>33</sup>.

Esta ejemplaridad típica de las consejas de vieja basada en una trama que lleva a los protagonistas desde la desdicha hasta la felicidad había sido destacada por varios estudiosos. Luis A. Murillo mostraba en la colección ejemplar que un «primer grupo» (*GT, AL, EI, IF, DD*) seguía una *Romance structure* (1988: 232); a este, añadía otro similar, que depende de una *Legendary structure* (*FS, SC*), de arquitectura global semejante. En su investigación sobre los *explicit* ejemplares, Edward Riley señaló también como vimos la impronta de los cuentos tradicionales<sup>34</sup>.

El problema de estos estudios radica en el uso del esquema anglosajón del «*Romance*», que impide un análisis más preciso. Recordando las reflexiones de José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*<sup>35</sup>), Walter Pabst fue quien supo mejor percibir en las *Ejemplares* su solidaridad con las viejas consejas:

las conclusiones de las novelas 1, 2, 4, 6, 8, 9 y 10 se nos antojan inverosímiles, y sin embargo encierran un elemento satisfactorio en el sentido más profundo, lo mismo que ciertos desenlaces de comedias, o bien algo de irreal y sin embargo de verdadero, como los desenlaces felices de los cuentos [...]

<sup>33</sup> Bruner 2003 y Ricœur 2000: 132 : « [la] typification de l'histoire permet à la poésie d'être rattachée à [l'intelligibilité] éthique, qu'Aristote appelait *phronèsis*. La *phronèsis* nous dit que le bonheur est le couronnement par excellence de la vie et de l'agir, mais elle ne nous dit pas de quelle manière obtenir cet état de fait. C'est la poésie qui nous montre comment les changements de fortune [...] se nourrissent de la pratique concrète. Mais elle nous le montre sous la modalité hypothétique de la fiction. Néanmoins c'est par notre familiarité avec ces types de mises en intrigue que nous apprenons comment relier excellence et bonheur».

<sup>34</sup> Riley 1992: 694: «Una de las cosas que me han impresionado primero al contemplar las conclusiones de las *Novelas ejemplares* es que seis de las siete que acabo de señalar (las de tipo *romance* o mixto) emplean [...] fórmulas] que se asocian con la literatura de tipo tradicional, folclórico e infantiles. El hecho refuerza su condición de *romance*».

<sup>35</sup> Ortega y Gasset 1990: 187: «Ello es que los temas referidos por Cervantes, en parte de sus novelas, son los mismos venerables temas inventados por la imaginación aria, muchos siglos hace. Tantos siglos hace que los hallaremos preformados en mitos originales de Grecia y del Asia occidental. ¿Creéis que debemos llamar novela al género literario que comprende esta primera serie cervantina [*El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas*]? No hay inconveniente; pero haciendo constar que este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales».



Como en los cuentos, los libertadores deben venir disfrazados; como en aquellos, todo sale bien al final, porque las *Novelas ejemplares* comparten con los cuentos los rasgos principales de la ejemplificación de redenciones y salvaciones felices [...].

El carácter fabuloso de las *Novelas ejemplares* no es un rasgo casual, no querido ni buscado por su autor, sino una *intención artística consciente* (1972: 234-239).<sup>36</sup>

La mayor parte de las *Novelas ejemplares* acaban narrando en efecto la felicidad de sus protagonistas (RC: 215 «gran risa»; CP: 616-617 «contento») y, a menudo, el matrimonio que esperaban (GT, AL, EI, FS, IF, DD o SC). Desde luego, están las novelas del *Celoso extremeño* y la del *Casamiento engañoso*, de estructura descendente, pero, como procuré mostrar en otro trabajo (2006), Cervantes recurría allí no a la forma trágica bandelliana, sino a la ejemplaridad de las tragedias ovidianas, que a la sazón también estaban consideradas como «consejas»<sup>37</sup>.

### 3. LA EJEMPLARIDAD NARRATIVA DE LA FUERZA DE LA SANGRE Y LA CASUÍSTICA PRÁCTICA DE LAS EJEMPLARES

Al igual que las novelas del AL, las DD y la SC, la de *La fuerza de la sangre* ejemplifica cómo salir de apuros. Juntos estos relatos constituyen un panorama bastante exhaustivo de casuística amorosa con cinco situaciones iniciales: la soledad sentimental, la competencia amorosa, las disensiones interfamiliares, el acto sexual de la doncella y el deseo de muerte.

Si por un lado las novelas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* suministran más bien una educación sentimental (Darnis 2006: 658-723), el AL, las DD, la SC y la FS plantean inicialmente una situación laberíntica para indicarnos después el hilo de Ariadna que conduce a la salida del dédalo amoroso.

El caso de *La fuerza de la sangre* nos interesa aquí porque, precisamente, ofrece una respuesta a los relatos en que Bandello contaba el final desdichado de las mujeres violadas o rechazadas por su amante. Cervantes propone al contrario un esquema de actuación alternativo y pragmático con dos pilares primordiales: el apoyo de algún ayudante y el recurso al matrimonio.

#### 3.1. La ayuda del *auxiliar*

<sup>36</sup> Varias *Nouvelles exemplaires* funcionan a modo de cuentos maravillosos: «alors que le début [...] est très divers, le milieu et la fin sont beaucoup plus uniformes et constants» (Propp 1983 : 55).

<sup>37</sup> Cf. Covarrubias, "Vara": «cuando [la ancianas] entretienen los niños contándoles algunas patrañas, suelen decir que cierta ninfa, con una vara en la mano, de oro, hace maravillas y transmutaciones, aludiendo a la vara de Circe, encantadora, y usan deste término: "Varita, varita, por la virtud que Dios te dio, que hagas esto o estotro"».





De forma análoga al papel esencial desempeñado por Sancho en la aventura de Alonso Quijano, Cervantes reintroduce en *AL*, *FS*, *DD* y *SC*<sup>38</sup> la importancia cardinal de los auxiliares (Mahamut –*AL*–, don Rafael –*DD*– o los vascos don Juan y don Antonio –*SC*–), aquellos mismos que en los cuentos-tipos 313 (*La hija del diablo*<sup>39</sup>), 425 (*La búsqueda del esposo perdido*<sup>40</sup>) y el 675 (*El muchacho vago*<sup>41</sup>), ayudaban a resolver las dificultades que conocían los héroes del folclore maravilloso<sup>42</sup>.

Leocadia, después de haber sido violada por un desconocido y luego abandonada por las calles de Toledo, logra recogerse en casa. Allí, la joven encuentra a su padre como la Bella del cuento de Madame Leprince de Beaumont (tipo 425 “La Bella y la Bestia”). Cuando la joven llega, su padre le asegura todo su amor y consideración moral («tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo», *FS*, p. 311). Pero él no se limita a impartir consejos psicológicos<sup>43</sup>; de manera muy concreta, quiere evitar a su hija la deshonor que supondría revelar el caso delante de todos. Lo interesante es que este consejo social induce también a la hija a rechazar el plan «discreto» de la venganza, al contrario de Violante, un paradigmático personaje del primer volumen de las tragedias bandellianas<sup>44</sup>:

Dijoles lo que había visto en el teatro donde se representó la tragedia de su desventura: la ventana, el jardín, la reja, los escritorios, la cama, los damascos; y a lo último *les mostró el crucifijo que había traído, ante cuya imagen se renovaron las lágrimas, se hicieron deprecaciones, se pidieron venganzas y desearon milagrosos castigos*. Dijo ansimismo que, aunque ella no deseaba venir en conocimiento de su ofensor, que si a sus padres les parecía ser bien conocelle, que por medio de aquella imagen podrían, haciendo que los sacristanes dijesen en los púlpitos de todas las parroquias de la ciudad, que el

<sup>38</sup> Ya había señalado A. Rey Hazas en *FS*, *DD* y *SC* la participación esencial de una tercera persona en la construcción de la trama (2005: 259).

<sup>39</sup> Camarena, Chevalier 1995: 85-96. Para la primera Edad Moderna, cf. *Galateo español, Lo cunto de li cunti*.

<sup>40</sup> Camarena, Chevalier 1995: 241-287. Para la primera Edad Moderna, cf. *Lo cunto de li cunti*.

<sup>41</sup> Camarena, Chevalier 1995: 689-692. Para la primera Edad Moderna, cf. «El muchacho vago» en *Le piacevoli notti* (III, 1).

<sup>42</sup> Estos papeles corresponden a los motivos señalados por St. Thompson con los códigos B 300-599 (animales amistosos), D 800-1699 (os mágicos), H 1232-1235 (auxiliares en las tareas difíciles), N 800-899 (ayudas).

<sup>43</sup> Propicia así a los lectores que podrían dudar de las mujeres que se encuentran en semejantes situaciones el siguiente discurso: «Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta. Y, pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto: la verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y [...] tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido» (*FS*, p. 311).

<sup>44</sup> «La sera vennero i dui fratelli a casa i quali parimente avevano il nuovo matrimonio udito dire, e trovata la sorella che amaramente piangeva né consolazione alcuna voleva ricevere, quella a la meglio che puoterono insieme con la madre si sforzarono acquetare e dal pianto levarla» (I, 42; *Bandello* 1910b: 119).



que hubiese perdido tal imagen la hallaría en poder del religioso que ellos señalasen; y que así, sabiendo el dueño de la imagen, *se sabría la casa y aun la persona de su enemigo*.

A esto replicó el padre:

-Bien habías dicho, hija, si la malicia ordinaria no se opusiera a tu discreto discurso, pues está claro que esta imagen hoy, en este día, se ha de echar menos en el aposento que dices, y el dueño della ha de tener por cierto que la persona que con él estuvo se la llevó; y, de llegar a su noticia que la tiene algún religioso, antes ha de servir de conocer quién se la dio al tal que la tiene, que no de declarar el dueño que la perdió, porque puede hacer que venga por ella otro a quien el dueño haya dado las señas. Y, siendo esto así, *antes quedaremos confusos que informados*; puesto que podamos usar del mismo artificio que sospechamos, dándola al religioso por tercera persona (FS: 310-311, el subrayado es nuestro).

### 3.2. El matrimonio y el fin de la deshonra

Cervantes va muy lejos en este cuento novelado porque hace de la esfera de acción del *Ayudante* la pieza clave de la gramática ejemplar de la historia. Tanto es así que el autor español modificó otro actante de la versión tradicional del relato-tipo: la mala madre de la Bestia. Doña Estefanía, en vez de poner trabas a la unión de los dos jóvenes, va a favorecerla. De modo que esta figura de *donante* perdió aquí –como otras del folclore<sup>45</sup>– el lado inquietante y vengativo de aquellas que asumían un papel malintencionado a imagen de la diosa Venus en la fábula de Apuleyo (cf. los cap. IV, 5-VI, 3 en el *Asno de Oro* adaptado por Cortegana).

Si el padre invita a su hija a esperar y a tener esperanza, la madre de Rodolfo es la verdadera artífice de la conclusión feliz del cuento cervantino. Gracias a ella, el proyecto de boda funciona como hilo de Ariadna para la Leocadia<sup>46</sup> :

[Doña Estefanía consoló] y abrazó a Leocadia, besó a su nieto, y aquel mismo día despacharon un correo a Nápoles, avisando a su hijo se viniese luego, porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremanera y tal cual para él convenía. No consintieron que Leocadia ni su hijo volviesen más a la casa de sus padres, los cuales,

<sup>45</sup> Véase por ejemplo el aspecto ambivalente de la Yaga (negativo y positivo) en los cuentos rusos: Propp 2008: 69-160.

<sup>46</sup> Sobre la imagen del rapto como símbolo de matrimonio, véase Mejía 2003: 373: «Tenían más por costumbre los romanos que, cuando llevaban la novia a casa del marido, en llegando al umbral de la puerta, se paraban y no entraban hasta que la metían forzándola y tirando della, dando a entender que donde iba a perder su limpieza pareciese que iba forzada. E asimismo, cuando la daban y entregaban a su marido que la llevase, la sentaban en las haldas de su madre para que de allí la llevase y tomase su marido por fuerza, deteniéndose ella y asiéndose a su madre; y esto hacían en memoria que antiguamente las doncellas Sabinas habían sido tomadas y forzadas por los romanos, la cual fuerza había sucedido en bien y aumento del pueblo romano».



contentísimos del buen suceso de su hija, daban sin cesar infinitas gracias a Dios por ello.

Llegó el correo a Nápoles, y Rodolfo, con la golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba, de allí a dos días que recibió la carta, ofreciéndosele ocasión de cuatro galeras que estaban a punto de venir a España, se embarcó en ellas [...] y con próspero suceso en doce días llegó a Barcelona, y de allí, por la posta, en otros siete se puso en Toledo y entró en casa de su padre, tan galán y tan bizarro, que los extremos de la gala y de la bizarría estaban en él todos juntos (FS: 317).

Lo que revela este pasaje es que el matrimonio no es en la novela un mero *topos*, se integra en la trama como una estratagema realista y pertinente. Merced a esta estrategia, doña Estefanía logra que su hijo vuelva y se case con Leocadia. ¿Se habría convertido en papel de correo la varilla de virtud de la madrina? De hecho, las consejas cervantinas podrían situarse más cerca de la realidad de lo que pensamos, siendo entonces sus lecciones más pragmáticas que aquéllas que ejemplifican muchas novelas italianas. Para el historiador Jean-Louis Flandrin, las declaraciones por violación son poco frecuentes en la Francia del momento; el secreto seguido de matrimonio era la opción que tomaban las víctimas cuando conocían a su agresor:

Une plainte pour viol aurait déshonoré la plaignante. C'est sans doute pour cela qu'elles sont si rares au moment des faits [... Une jeune orpheline de 26 vingt-six ans, Geneviève Rossignol, violée par un inconnu] est allée porter plainte au quatrième mois de grossesse, dès qu'elle a été sûre d'être enceinte, alors que, lorsqu'elles connaissaient leur séducteur, les filles essayaient jusqu'au huitième ou neuvième mois de s'en faire épouser ou de négocier avec lui (1993: 286-288).

La *Novela de La fuerza de la sangre* trata, entonces, merced a dos secuencias distintas, dos casos sobre la violación: por una parte cuando el abusador es un desconocido (p. 304-314), y también cuando deja de serlo (p. 314-323). La comprensión del valor matrimonial no puede ser más clara a la vista del efecto producido en la joven al cabo de este recorrido: «Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues, al volver del que ahora he tenido, asimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada» (FS: 322). *Las Etiópicas* de Heliodoro manifestaban el interés del vínculo matrimonial en el blanqueo de la 'indecencia' carnal<sup>47</sup>; en las consejas tradicionales también, según comenta el escritor folclorista A.

<sup>47</sup> *Romans grecs et latins* 1958: 614: «Réfléchis donc à la meilleure façon de te conduire, dans les circonstances présentes : ne jamais éprouver la puissance de l'Amour est heureux, mais, une fois pris, conformer sa volonté au parti le plus raisonnable est ce qu'il y a de plus sage ; et, si tu veux m'en croire, tu peux le faire et éviter ce que le désir a de honteux en préférant une union légitime et en guérissant ta maladie par le mariage».



Rodríguez Almodóvar, la boda final podía concebirse como un modo de «recuperación social» para «una violada» (1989: 166). En la España católica, no estaría de más recordar asimismo el peso del pensamiento teológico, el cual estuvo muy atento a este problema desde sus orígenes. Casarse representa en efecto, un remedio a la dimensión pecaminosa de la lujuria, entendida desde san Pablo y san Agustín como la repetición contemporánea del pecado original (Bologne 1995: 79-88). Para el obispo de Hipona, en particular, la fidelidad exigida durante la vida matrimonial transforma el acto sexual en «débito conyugal»; con ella disminuye la imperfección humana expresada en la incontinencia sexual.

Otro «bien» del matrimonio que santo Tomás hará también suyo es la prole; y a este respecto, la novela cervantina es interesantísima. El niño Luis que recoge el futuro suegro noble de Leocadia constituye la primera etapa de la resolución narrativa. Si bien es atropellado Luisico por un caballo, como lo fue la madre por un metafórico lobo (p. 304), todo llega a buen puerto. La relación vertical entre el abuelo y el nieto pone de relieve la cuestión de la estirpe y pues su condicionante básico, a saber el concepto social y también teológico de «generación»<sup>48</sup>. Recordemos además que el diagnóstico médico expresado por el cirujano continúa la metonimia simbólica entre el niño y la madre, como si la violación de la madre se debiera leer a la luz del atropello del niño: «dijo que no era tan mortal la herida como él al principio había temido» (p. 313)<sup>49</sup>. La generación acaba superando – aunque sea de forma imperfecta– el mal original (cf. *IF* y la violación de la madre de Costanza).

Resumiendo, el padre de Leocadia y la madre de Rodolfo, como mediadores y auténticos tráfugas del cuento de hadas, constituyen dentro de la economía práctica de la novela un medio sumamente eficaz. Basta con recordar en *Las dos doncellas* el pensamiento del hermano de Teodosia cuando ella se está preguntando «¿Qué camino es el mío, o *qué salida* espero tener del intricado laberinto donde me hallo?»; él responde primero diciendo «en viniendo el día, *nos aconsejaremos los dos* y veremos *qué salida* se podrá dar a vuestro *remedio*» o pensando que como «aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su *remedio*», debía «procurársele por todas *las vías* posibles» (p. 450-452). En este sentido, el héroe cervantino es un héroe «maravilloso» y ejemplar porque, pese a

<sup>48</sup> Es para las mujeres manchadas «un bien pour elles que cet état même de mariage où elles sont engagées, puisqu'elles l'ont choisi afin de retenir cette concupiscence dans des bornes légitimes et pour empêcher qu'il ne déborde d'une manière honteuse et dissolue. Car enfin, si cette passion de la nature traîne après elle une faiblesse dans la chair qui soit incapable d'être réprimée, elle est resserrée par le moyen du mariage dans les liens indissolubles d'une foi qui l'attache à la compagnie d'une seule personne. Si elle a par elle-même une inclination de se porter avec excès à l'action charnelle, elle est réduite par le mariage à ne la désirer que pour engendrer chastement des enfants» (San Agustín 2001: 49-50).

<sup>49</sup> «¡Oh tú, cualquiera que seas, que aquí estás comigo (y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo), si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que, ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida! ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra! ¡Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme; y así, en un mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso!» (*FS*, p. 306).



su aislamiento inicial, está dispuesto a «aceptar las ayudas presentadas y a establecer relaciones amistosas o afectivas» (nuestra la trad. de Belmont 1999: 192<sup>50</sup>).

### 3.3. Cervantes, Bandello y las *Novelas ejemplares*

Con sus *Novelas ejemplares*, Cervantes quiso liberar<sup>2</sup> la novela europea de la perspectiva de venganza o de suicidio que la edición de las obras de Bandello podía sustentar. En el autor dominico, las pulsiones habían hecho pasar al segundo plano la racionalidad de los personajes y, además, aquellas pasiones no podían aplacarse hasta saciarse con una deseada *vendetta*, de ahí la originalidad de la colección italiana para los contemporáneos (como bien intuyeron los autores europeos como Shakespeare, Lope de Vega o María de Zayas). La octava novela del primer volumen de Bandello ofrecía un espejo interesante pues conducía a una joven violada, Giulia, a suicidarse en el Oglio. Recuperando un motivo tan traumático en *La fuerza de la sangre*, Cervantes coloca su novela en el horizonte de expectativas trazado por los *novellieri* para mejor hacer notar su disconformidad narrativa. La distancia *poética* entre ambas fórmulas es palmaria: mientras que la violación de Giulia se cuenta al final de la *novella* y desemboca necesariamente en el suicidio de la protagonista, la de Leocadia abre la narración y pone paradójicamente –y diría folclóricamente– la primera piedra del edificio matrimonial y familiar.

De la misma manera, la maldad y las artes de disimulo de Rodolfo no dejan de recordar otro texto de Mateo Bandello, el de Violante, publicado en el primer volumen (I, 42 «Il signor Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato» -1910b: 115-), ambientado en España (Valencia) y, por supuesto, adaptado en la primera traducción castellana de 1589 (5ª historia). En el texto italiano, el burlador se negó a casarse con la que se abandonara en sus brazos. Ahí también Cervantes traza con lápiz grueso la distancia que lo separa de sus homólogos italianos. No olvida hacer referencia a la solución que Violante ideó (esto es, torturar y matar al seductor)<sup>51</sup> y que es sintomática en las *Novelas trágicas y ejemplares*<sup>52</sup>. A la perspectiva de la venganza «justa», el español concibe y opone

<sup>50</sup> También, Lüthi 1976: 143-144.

<sup>51</sup> Vid. el discurso explicativo de la mujer: «Ahi, sleale, pérfido, villano e crudel cavaliero, non piú per le scelerate opere tue cavaliero ma vilissimo uomo, quanto mi duole che io di te non possa públicamente negli occhi di tutta la città quella vendetta prendere che la sceleraggine tua merita! Ma di modo sí fatto ti punirò che a quanti ci sono e che dopo noi verranno sarai essemplio, a ciò che di beffar le semplici ed incaute fanciulle debbiano guardarsi, e quando volontariamente hanno fatto una cosa che nel cospetto di Dio è accetta, che la conservino. [...] lodato Iddio, ella [la lengua del hombre, que está cortando mientras habla] nessun'altra piú ne ingannerá» (Bandello 1910b: 123).

<sup>52</sup> Cf. I, 44 «Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrina in adulterio a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara». Doble ejemplaridad: la contrición de Ugo, el hijo, que realza su muerte («Egli intesa la cagione di tanto inopinato annunzio e del sui infortunio, amaramente il suo peccato pianse e a sofferir la meritata morte con grandissima contrizione si dispose, e tutta la notte in santi ragionamenti e detestazione del suo fallo consumò», Bandello, 1910b: 145) y la pertinacia de la mujer que recibe su castigo («Fu altresí a la donna in



la «discreción» ejemplar del *puer senex*, algo que bien subraya la madre del violador valorando para los lectores el comportamiento de la virtuosa Leocadia:

Admirada y suspensa estaba doña Estefanía, escuchando las razones de Leocadia, y no podía creer, aunque lo veía, que *tanta discreción pudiese encerrarse en tan pocos años*, puesto que, a su parecer, la juzgaba por de veinte, poco más a menos. Y, sin decirle ni replicarle palabra, esperó todas las que quiso decirle, que fueron aquellas que bastaron para contarle la travesura de su hijo, la deshonra suya, el robo, el cubrirle los ojos, el traerla a aquel aposento, las señales en que había conocido ser aquel mismo que sospechaba. Para cuya confirmación sacó del pecho la imagen del crucifijo que había llevado, a quien dijo:

-Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer. De encima de aquel escritorio te llevé con propósito de acordarte siempre mi agravio, *no para pedirte venganza dél*, que no la pretendo, sino para rogarte me dices algún consuelo con que llevar en paciencia mi desgracia. (p. 315-316, el subrayado es nuestro)

\*\*\*

Cardenio, aún más que Alonso Quijano, subraya con su «intención de acabar aquí la vida» (*DQ I*, 27: 314) hasta qué punto el ejemplo de las novelas de caballerías es, a principios del siglo XVII, obsoleto y peligroso<sup>53</sup>. Platón ya seña-

---

quell'ora medesima ne l'altra torre tagliata la testa, ben che ella punto non mostrasse esser de la commessa sceleraggine pentita, perciò che mai non si volle confessare, anzi altro non faceva già mai che pregare che una volta veder le lasciassero il suo signor Ugo», *ibid.*: 146). Cf. la versión española (11ª historia).

Vid. también el castigo de profunda lógica maquiaveliana en el uso del terror y en el «remedio» de la avaricia de los sacerdotes en III, 25 («Gian Maria Vesconte secondo duca di Milano fa interrare un parrochiano vivo, che non voleva seppellire [*inhumar*] un suo popolano se non era da la moglie di quello pagato»: «Ed ancor che cosí fatto castigo fosse nel vero troppo barbaro e crudele, fu nondimeno cagione che molti preti comendarono la loro discorretta vita. Pertanto, come v'ho detto, saria talora buono usare degli straordinari rimedi» (Bandello, 1911: 292).

<sup>53</sup> «Además de incluir largas discusiones sobre los defectos del género y comentar las deficiencias de muchos libros y las excelencias de muy pocos, Cervantes ilustra los defectos que su lectura produce. Muchos de sus lectores ficticios tienen graves problemas. Dorotea y Luscinda, por ejemplo, han perdido su virginidad» (Eisenberg 1995: 145-146). Recuérdese en efecto la ironía sobre el gusto de Luscinda por la novelas de caballerías («Con que me dijera vuestra merced, al principio de su historia, que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que, para conmigo, no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento; que, con sólo haber entendido su afición, la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo», *DQ I*, 24, p. 267-268) y el parlamento ejemplar de Dorotea («Yo, pobrecilla, sola entre los míos, mal ejercitada en casos semejantes, comencé no sé en qué modo a



laba semejante amenaza: «si admites también la musa placentera en cantos o poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada paso parezca mejor a la comunidad» (*La República*, 607a). Siguiéndole los pasos, Sancho lanza sus dardos contra las fábulas maravillosas y comenta así que la reina Maguncia, aunque disgustada, estaba «obligada a desmayarse antes que a morir»; para el sabio escudero, consta que «con la vida muchas cosas se remedian» (DQ II, 39: 946). Si el *Quijote* presenta la fase negativa (las constataciones) de la reflexión autorial sobre la ejemplaridad, podemos constatar entonces que las *Ejemplares* brindan –especialmente para los jóvenes– la vertiente positiva y constructiva de la misma<sup>54</sup>.

Lo que en este breve trabajo intenté rastrear fue por lo tanto, a través de la novela central de la *Fuerza de la sangre*, las señales de aquella poética de la imitabilidad que subyace en la colección de 1613. Es probable que Cervantes tuviera esa intuición de que la mimesis aristotélica, como *teoría poética* en el género grande, adquiriría en el crisol denso y breve de la *novella* la categoría de *ejemplaridad práctica*. Así funcionaba el apólogo, cuya moraleja resultaba a veces prescindible *ejemplificándose*, desprendiéndose de la estructura actancial y praxeológica de la historia narrada.

De ahí que lo que se nos antoja cuestión de verosimilitud a propósito de la mimesis deba leerse también como una opción de filosofía «moral»<sup>55</sup>. Pero no nos equivoquemos confundiendo el punto de vista actual con el de los contemporáneos de Cervantes; la taxonomía de los conceptos ha cambiando y, en este tema, se han cruzado los significados. Si la filosofía «moral» trata de «política» (las relaciones humanas y el poder dentro de la polis) y «economía» (la casa y educación), la vertiente «ética» de aquella no se confunde con la casuística teológica y las diferencias entre pecado y virtud (con todos sus grados); la moral filosófica y la moral religiosa son, desde luego, conceptos afines pero dispares. A pesar de las recomendaciones de Peralta («no volvamos más a esa disputa», CP: 498), la crítica disputó tal vez demasiado sobre si las *Ejemplares* recuperaron o silenciaron las escenas eróticas tan presentes en los *novellieri* y ahora interesan a los lectores de la prensa del corazón. Si tenemos que hablar de ejemplaridad ética en Cervantes (no estamos hablando aquí de toda la ejemplaridad de las *Ejemplares*), ella gira pues en torno a lo que este término albergaba en la época, es decir, literalmente, la cuestión del gobierno de sí mismo<sup>56</sup>. Lo que hizo Cervantes fue entonces, al recoger la

---

tener por verdaderas tantas falsedades [...]; con palabras eficacísimas y juramentos extraordinarios me dio la palabra de ser mi marido [...]. Llamé a mi criada, para que en la tierra acompañase a los testigos del cielo [...]; apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado; y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo», DQ I, 28, p. 324-327).

<sup>54</sup> Cf. también Darnis, 2006: 143-168.

<sup>55</sup> Canavaggio, 1958: 55: «mientras que el autor de la *Philosophía Antigua Poética*, más fiel al espíritu de la *Poética* que los teóricos franceses del XVII interpreta la catarsis en un sentido más psíquico que ético, Cervantes prácticamente la sustituye por el concepto mucho más vago de *ejemplaridad moral*. Para el Cura, la comedia es «ejemplo de las costumbres» [...]. Así, para Cervantes, ya no se trata de purificar pasiones sino de inculcar virtudes».

<sup>56</sup> Sobre la ética como gobierno de sí mismo: vid. Costa 1998: 87: en el *Gobierno del ciudadano*, el lector puede aprender «no sólo cómo ha de ser virtuoso en sus palabras pero exemplar en sus obras».



*novella*, transformar su sustancia práctica ajustando la trama a la columna vertebral de las consejas; de este maridaje no podían más que nacer modelos prácticos de acción, o para decirlo con las palabras de aquel momento, 'ejemplos éticos'. Por ello, podemos concluir diciendo que la cuestión del idioma que late en nacionalización de la *novella* es sin duda solamente la punta del iceberg literario ofrecido por el maestro español. Cambiando de idioma, los héroes cervantinos entraban en un nuevo patrón de ejemplaridad casi inédito en las letras europeas, el de una iniciación marcada por los sentimientos, pero también, quizá, por la eficiencia, es decir por una competencia de que carecía precisamente el prudente loco de la Mancha.

### Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (2000) «Emblemas en el *Quijote*», en Rafael Zafra, José Javier Azanza López, *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, pp. 9-32.
- ARISTÓTELES (2002) *Poética*, ed. de A. López Eire, Madrid, Istmo.
- BANDELLO, Matteo (1910a) vol. I.
- (1910b) *Novelle*, ed. de G. Brognoligo, Bari, Laterza, vol. 3.
- (1911) *Novelle*, ed. de G. Brognoligo, Bari, Laterza, vol. 5.
- BARANDA, Nieves (1996) «¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII?», en Augustin Redondo, ed., *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, , pp. 125-139.
- BELMONT, Nicole (1999) *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale*, París, Gallimard.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992) *Decameron*, Purín, Einaudi,.
- BREWER, William y Paul JOSE (198 «Development of Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution», *Developmental Psychology*, XX (5), pp. 911-924.
- BRUNER, Jérôme (2003) *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, FCE.
- CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1995) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
- CANAVAGGIO, Jean, (1958) «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII, pp. 13-107.
- (1997) *Cervantès*, París, Fayard,.
- CAYUELA, Anne (1996) *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Ginebra, Droz.





- CINZIO, Giambattista GIRALDI (2012) *Gli Ecatommiti*, ed. de S. Villari, Roma, Salerno.
- DARNIS, Pierre (2006) *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Tolosa (Francia), Tesis de doctorado, <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00116592/>.
- (2010) «Nouvelles exemplaires, nouvelles initiatives: exemplarité et cohérence anthropologiques des *Novelas ejemplares*», en M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, PUZ, pp. 89-133.
- (2012) «Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, PUZ, , pp. 201-238.
- (en prensa) *La picaresca en su centro*, de próxima publicación.
- DARWIN, Charles (2009) *El origen del hombre*, Barcelona, Crítica,.
- EISENBERG, Daniel (1995) *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria.
- FLANDRIN, Jean-Louis (1993) *Les amours paysannes (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, París, Gallimard.
- GARCÍA DEL CAMPO, María José (1989) «Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes», *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos , pp. 609-619.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986) *Sémantique structurale*, París, Presses Universitaires de France.
- GÜNTERT, Georges (2010) «Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda», en Eugenia Fosalba, Carlos Vaíllo, ed., *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Barcelona, Bellaterra, pp. 227-247.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, París, Presses Universitaires de France, 1997.
- HART, Thomas R. y Steven RENDALL (1978) «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Sheperds», *Hispanic Review*, XLVI, , pp. 287-298.
- LARIVAILLE, Paul (1982) *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, París, Centre de recherche de langue et littérature italienne.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'or*, Montpellier, PU.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998) *Philosophia antigua poética*, ed. de J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- LÜTHI, Max (1976) *Once upon a time. On the Nature in Fairy Tales*, Bloomington, Indiana University Press.
- MEJÍA, Pedro (2003) *Silva de varia lección*, ed. de I. Lerner, Madrid, Castalia.
- MELETINSKI, Evguéni (1970) «Problème de la morphologie historique du conte populaire», *Semiotica*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 128-134.



- MONER, Michel (1986) *Cervantès: deux thèmes majeurs (l'amour – les armes et les lettres)*, Tolosa (Francia), France-Ibérie Recherche.
- NIGRO, Salvatore (1989) *Le brache di san Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza.
- ORTEGA Y GASSET, José (1984) *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra.
- PABST, Walter (1972) *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PAULME, Denise (1976) *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, París, Gallimard.
- PECH, Thierry (2000) *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion.
- PINILLOS, Carmen (1997) «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», *Criticón*, LXXI, pp.93-104.
- PINKER, Steven (2000) *Comment fonctionne l'esprit*, París, Odile Jacob.
- PROPP, Vladimir (1990) *La fiaba russa : lezioni inedite*, Turín, Einaudi.
- (2008) *Las raíces del cuento maravilloso*, Madrid, Fundamentos.
- (2009) *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- REY HAZAS, Antonio (2005) *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida.
- RICŒUR, Paul (1987) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Ediciones cristiandad.
- (2000) *L'herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2000.
- RILEY, Edward (1992) «Cómo se termina un relato : los finales de las *Novelas ejemplares*», en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992: 691-699.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1989) *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2001) *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.
- Romans grecs et latins* (1958) ed. P. Grimal, París, Gallimard (coll. La Pléiade).
- ROTUNDA, Dominic P. (1933) «The *Guzmán de Alfarache* and the Italian novellistica», *Romanic Review*, XXIV, pp. 129-133.
- SAN AGUSTÍN (2001) *Le bonheur conjugal*, París, Payot & Rivages.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1979) *Libro de la vida*, ed. de D. Chicharro, Madrid, Cátedra.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1998) «Sobre los cuentos de hadas», *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro.