

CERVANTES Y EL LICENCIADO VIDRIERA

Javier Hernández Gil. *Profesor de Lengua castellana y Literatura*

ÍNDICE

1. Vida y obra de Miguel de Cervantes.

- 1.1. Infancia y juventud.
- 1.2. Cervantes soldado.
- 1.3. Cervantes cautivo.
- 1.4. Cervantes en España. "La Galatea".
- 1.5. Problemas con la Justicia.
- 1.6. En Valladolid: el asunto Ezpeleta y la publicación del "Quijote".
- 1.7. En Madrid. Las "Novelas ejemplares".
- 1.8. El "Viaje del Parnaso". Cervantes poeta.
- 1.9. "Comedias y entremeses".
- 1.10. Muerte de Cervantes. El "Persiles y Sigismunda"

2. Las novelas ejemplares.

- 2.1. Las novelas ejemplares: novedad y modernidad.
- 2.2. Ejemplaridad.
- 2.3. Admiración y verosimilitud.
- 2.4. El carácter laberíntico.
- 2.5. Coherencia del marco implícito.
- 2.6. Doce historias en once novelas.

3. El licenciado Vidriera.

- 3.1. Introducción.
- 3.2. Cronología e influencias.
- 3.3. Estructura y género novelesco.
- 3.4. El sentido de *El licenciado Vidriera*.
- 3.5. Don Quijote y el licenciado Vidriera.
- 3.6. Cervantes y Tomás Rueda.

Bibliografía.

1. VIDA Y OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES

1.1 Infancia y juventud del escritor

Miguel de Cervantes Saavedra, hijo de Rodrigo de Cervantes y de Leonor de Cortinas, fue bautizado en la parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares el 9 de octubre de 1547. Es probable que hubiese nacido el 29 de septiembre, día de San Miguel. Fue el cuarto de siete hijos que tuvo Rodrigo de Cervantes, modesto cirujano que, con toda su familia, se trasladó a Valladolid en 1551, donde la suerte no le fue propicia, ya que estuvo encarcelado por deudas varios meses, a pesar de su hidalguía, y sus bienes fueron embargados. Dolor, miseria y vergüenza es lo primero que conoció el futuro escritor en su infancia, en la que no faltarían las privaciones y los sinsabores.

Nada seguro se sabe sobre los primeros estudios de Cervantes, que, desde luego, no llegaron a ser universitarios. Parece que cursó las primeras letras en Valladolid, ya que son hipotéticas unas estancias de la familia en Córdoba y en Sevilla. Más probable es que estudiara en la Compañía de Jesús, tal vez en Valladolid, pues en la novela *El coloquio de los perros* Cervantes hace una descripción de un colegio de jesuitas que parece una evocación de sus años estudiantiles. El perro Berganza dice:

Este mercader, pues, tenía dos hijos, el uno de doce y el otro de hasta catorce años, los cuales estudiaban gramática en el estudio de la Compañía de Jesús; iban con autoridad, con ayo y con pajes que les llevaban los libros y aquel que llaman vademecum. El verlos ir con tanto aparato, en sillas si hacía sol, en coche si llovía, me hizo considerar y reparar en la mucha llaneza con que su padre iba a la Lonja a negociar sus negocios, porque no llevaba otro criado que un negro, y algunas veces se desmandaba a ir en un machuelo aun no bien aderezado... Y así, digo que los hijos de mi amo se dejaron un día un cartapacio en el patio, donde yo a la sazón estaba; y como estaba enseñado a llevar la esportilla del jifero mi amo, así del vademecum y fuime tras ellos, con intención de no soltalle hasta el estudio. Sucedióme todo como lo deseaba: que mis amos, que me vieron venir con el vademecum en la boca, asido sotilmente de las cintas, mandaron a un paje me le quitase; mas yo no lo consentí, ni le solté hasta que entré en el aula con él, cosa que causó risa a todos los estudiantes. Lleguéme al mayor de mis amos, y, a mi parecer, con mucha crianza, se le puse en las manos, y quedéme sentado en cuclillas a la puerta del aula, mirando de hito en hito al maestro que en la cátedra leía. No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí, tan poco, o nada, della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura, y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios, y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.

En 1561 la familia Cervantes se halla establecida en Madrid, y Miguel asiste al Estudio de la Villa regentado por el catedrático de gramática Juan López de Hoyos, quien

en 1569 publicó un libro sobre la enfermedad, muerte y exequias de la reina doña Isabel de Valois (tercera esposa de Felipe II), que había fallecido el 3 de octubre del año anterior, en el cual incluye tres poesías de circunstancias escritas por "Miguel de Cervantes, nuestro caro y amado discípulo". Son las primeras manifestaciones literarias de nuestro escritor que se conocen.

1.2 Cervantes soldado

En 1569 Cervantes está en Roma, fugitivo de España por haber causado ciertas heridas a un tal Antonio de Sigura, por lo cual fue condenado en rebeldía. Entra al servicio de Julio Acquaviva (que será cardenal en 1570), pero lo deja pronto para sentar plaza de soldado en la compañía del capitán Diego Urbina, del tercio de Miguel de Montcada. Su compañía se embarcó en la galera *Marquesa*, que el 7 de octubre de 1571 se halló en la acción de Lepanto, formando parte de la armada cristiana mandada por don Juan de Austria. Consta en una información legal hecha ocho años más tarde que *"cuando se reconoció el armada del Turco, en la dicha batalla naval, el dicho Miguel de Cervantes estaba malo y con calentura, y el dicho capitán... y otros muchos amigos suyos le dijeron que, pues estaba enfermo y con calentura, que se estuviese quedo abajo en la cámara de la galera; y el dicho Miguel de Cervantes respondió que qué dirían dél, y que no hacía lo que debía, y que más quería morir peleando por Dios y por su Rey, que no meterse so cubierta, y que su salud... Y peleó como valiente soldado con los dichos turcos en la dicha batalla en el lugar del esquife, como su capitán lo mandó y le dio orden, con otros soldados. Y acabada la batalla, cómo el señor don Juan (de Austria) supo y entendió cuán bien lo había hecho y peleado el dicho Miguel de Cervantes, le acrescentó y le dio cuatro ducados más de su paga... De la dicha batalla naval salió herido de dos arcabuzazos en el pecho y en una mano, de que quedó estropeado de la dicha mano"*. Se trata de la mano izquierda, que no le fue cortada sino que le quedó anquilosada; pero tales heridas no debieron de revestir mucha gravedad, ya que Cervantes, una vez curado, volvió a ser soldado y participó en otras acciones militares.

Durante toda su vida Cervantes se mostrará orgulloso de haber luchado en la batalla de Lepanto, que decía ser *"la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros"* (prólogo de la segunda parte del *Quijote*).

1.3 Cervantes cautivo

Regresaba de Nápoles a España en la galera *Sol*, con cartas de recomendación de don Juan de Austria y del Duque de Sessa, cuando, el 26 de septiembre de 1575, a la altura de Algues Mortes, a la vista de Las Tres Marías (en la amplia desembocadura del Ródano), les salió al encuentro una flotilla turca, que, tras un combate, en el que murieron varios soldados cristianos y el capitán de la galera española, hizo prisioneros, entre otros, a Miguel de Cervantes y a su hermano Rodrigo. Llevados a Argel, nuestro escritor es adjudicado como esclavo al renegado griego Dalí Mamí. El hecho de haberse encontrado en su poder las cartas de recomendación de don Juan de Austria hizo creer que Cervantes era persona de elevada condición de la que se podría conseguir un buen rescate.

Los cinco años de cautiverio en Argel fueron una durísima prueba para Miguel de

Cervantes, que en todo momento manifestó un fuerte espíritu que le permitió soportar con elevado ánimo toda suerte de penalidades y castigos, y un heroísmo realmente extraordinario.

Vemos en él un hombre de acción, emprendedor y atrevido, que cuatro veces intentó fugarse y que, para evitar más daños a sus compañeros de cautiverio, se hizo responsable de todo ante sus enemigos y prefirió la tortura a la delación. Gracias a las informaciones oficiales y al libro de fray Diego de Haedo *Topografía e historia general de Argel* (publicado en 1612), poseemos importantes noticias sobre el cautiverio de Cervantes que complementan admirablemente las comedias de nuestro escritor *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel* y el relato de la historia del cautivo que se interpela en la primera parte del *Quijote* (capítulos 39 a 41, ed. de Martín de Riquer).

El primer intento de fuga fracasó porque el moro que debía guiar a Cervantes y a sus compañeros a Orán (plaza española), los abandonó en la primera jornada, y los cautivos se vieron precisados a regresar a Argel, donde fueron encadenados y vigilados más estrechamente que antes.

La madre de los Cervantes, mientras tanto, había reunido, a base de peticiones y de vender parte de sus bienes, cierta cantidad de ducados, con la esperanza de rescatar a sus dos hijos. Pero cuando en 1577 se concertaron los tratos, resultó que la suma no era suficiente para rescatar a los dos, y Miguel prefirió que fuera puesto en libertad su hermano Rodrigo, el cual efectivamente regresó a España. Pero Rodrigo llevaba un plan trazado por Miguel a fin de liberar a él y a catorce o quince cautivos más. Se puso en ejecución el plan, y Cervantes se reunió con sus compañeros en una cueva oculta en espera de la llegada de una galera española que debía recogerles. Llegó, en efecto, la galera, y dos veces intentó acercarse a la playa, pero fue apresada y los cristianos escondidos en la cueva fueron descubiertos, debido a la traición de un cómplice renegado, llamado "el Dorador", que denunció todo el plan. Cervantes afirmó que él era el único organizador de la fuga y que sus compañeros habían procedido inducidos por él. El bey de Argel, Azán Bajá, lo encerró en su "baño" o presidio, cargado de cadenas, donde permaneció cinco meses.

El tercer intento de fuga lo trazó Cervantes con las esperanzas puestas en llegar por tierra hasta Orán. Envío allí un moro fiel con cartas para Martín de Córdoba, general de aquella plaza, exponiéndole el proyecto y pidiéndole guías. Pero el mensajero fue preso y empalado y las cartas leídas. En ellas se demostraba que quien lo había tramado todo era Cervantes, que fue condenado a recibir dos mil palos, sentencia que no se cumplió porque muchos fueron los que intercedieron por él.

El cuarto intento de fuga se verificó gracias a una suma en metálico que entregó un mercader valenciano que estaba en Argel, con la cual Cervantes compró una fragata capaz de llevar en ella a sesenta cautivos cristianos. Cuando todo estaba a punto, uno de los que debían ser liberados, el ex dominico doctor Juan Blanco de Paz, delató todo el plan a Azán Bajá, quien por toda recompensa le dio un escudo y una jarra de manteca, y trasladó a Cervantes a una prisión más rigurosa, en su mismo palacio, y decidió llevarlo a Constantinopla, donde la fuga se haría casi imposible. Cervantes, como las otras veces, asumió sobre sí toda la responsabilidad del intento.

En mayo de 1580 llegaron a Argel los padres Trinitarios fray Antonio de la Bella y fray Juan Gil. El primero partió con una expedición de rescatados; y el segundo, que sólo disponía de 300 escudos, intentó rescatar a Cervantes, por el cual se exigían 500. En vista de ello el fraile se dedicó a recolectar entre los mercaderes cristianos la cantidad que faltaba, que reunió cuando ya Cervantes estaba "con dos cadenas y un grillo" en una de las galeras en que Azán Bajá zarpaba para Constantinopla. Gracias a los 500 escudos, tan angustiosamente reunidos, Cervantes quedaba libre el 19 de septiembre de 1580. Se embarcó con otros cautivos rescatados, y el 24 de octubre llegó a España, por Denia, desde donde se trasladó a Valencia. En noviembre o diciembre estaba ya con su familia en Madrid.

1.4 Cervantes en España. "La Galatea".

En mayo de 1581 Cervantes se trasladó a Portugal, donde estaba la corte de Felipe II, con el propósito de pretender algo con que organizar su vida y pagar las deudas que había contraído su familia para rescatarle. En Portugal recibió 50 ducados y se le encomendó una comisión secreta en Orán, sin duda por ver en él un hombre con profunda experiencia de las costumbres del norte de África. Realizada esta comisión, regresó por Lisboa, y ya estaba de nuevo en Madrid a fines de año. En febrero de 1582 solicita un empleo que había quedado vacante en Indias, pero fracasa en su pretensión.

En estos años Cervantes tiene relaciones amorosas con Ana Villafranca (o Franca) de Rojas, mujer de un tal Alonso Rodríguez, de la cual reconoció tener una hija que se llamó Isabel de Saavedra (aunque es posible que lo fuera de unos amores irregulares de Magdalena de Cervantes, hermana del escritor).

El 12 de diciembre de 1584 Miguel de Cervantes se casó en Esquivias con Catalina de Salazar y Palacios, joven que no llegaba a los veinte años y que aportó una pequeña dote.

Seguramente entre los años 1581 y 1583 escribió Cervantes su primera obra literaria de volumen y consideración, *La Galatea*, que se publicó en Alcalá de Henares en 1585. Hasta entonces sólo podía considerarse a Cervantes un mero aficionado a la poesía, que había publicado algunas composiciones en libros ajenos y en romanceros y cancioneros, que recogían producciones de diversos poetas.

La Galatea apareció dividida en seis libros y en calidad de "primera parte". Toda su vida prometió Cervantes su continuación, que jamás llegó a imprimirse. En el prólogo la obra es calificada de "égloga" y se insiste en la afición y gusto que Cervantes siempre ha tenido a la poesía. Se trata, de hecho, de una novela pastoril, género que había instaurado en España la *Diana* de Jorge de Montemayor. Después de sus experiencias de Lepanto y de Argel esperábamos de Cervantes otra cosa, algo más real, más personal y de mayor originalidad. Pero en nuestro escritor pesan todavía las lecturas hechas cuando fue soldado en Italia (son numerosas las influencias italianas en *La Galatea*), y, deseoso de olvidar sus recientes penalidades y enzarzado en problemas sentimentales (Ana Franca, Catalina de Salazar), transfigura la intimidad de sus confidencias en el ideal mundo pastoril. La prosa de *La Galatea* es bella, matizada y artificiosa; y sus numerosas poesías intercaladas, la mayoría de las cuales son lamentaciones amorosas, revelan el influjo de Garcilaso, Herrera

y fray Luis de León, principalmente. Entre los muchos versos de *La Galatea*, por lo general discretos, hay momentos en que apuntan verdaderos aciertos. Gran interés para la historia literaria encierra el poema titulado "Canto de Calíope", inserto en el libro sexto de *La Galatea*, donde Cervantes celebra y enjuicia epigramáticamente un gran número de escritores de su tiempo.

1.5 Problemas con la Justicia

De 1587 a 1600 Cervantes fija su residencia en Sevilla, y se gana la vida ejerciendo el humilde oficio de comisario de abastos, al servicio del proveedor de las galeras reales y concretamente con destino a la expedición que Felipe II proyectaba enviar contra Inglaterra, lo que le obliga a recorrer gran parte de Andalucía con la desagradable misión de requisar cereales y aceite. Como es bien sabido, la Armada Invencible fue deshecha en agosto de 1588, terrible desastre en nuestra historia, que iniciaba su decadencia.

Cervantes, a sus veinticuatro años, había luchado como un héroe en la batalla naval de Lepanto, uno de los momentos más gloriosos del Imperio español. Con su participación había contribuido al triunfo de las armas españolas. Ahora, a los cuarenta años, tras haber experimentado los dolores del cautiverio y con un grave y acuciante problema económico que resolver, Cervantes participaba también en la Armada Invencible, pero esta vez su intervención era no tan sólo humilde y desagradable sino la más alejada del heroísmo. Si la acción de Lepanto pudo crear en la mente del joven Cervantes la ilusión de que no habían muerto aquellos ideales fantásticos y fabulosos de los libros de caballerías, al llegar al año 1588 la triste realidad le había desengañado de tal suerte que iba reuniendo una serie de experiencias que más adelante irían a cristalizar en el *Quijote*.

Pero no todas estas experiencias son del mismo carácter. En su calidad de comisario Cervantes había tenido que viajar por parte de España y visitar las más alejadas aldeas y se había puesto en contacto directo con el pueblo: con humildes ignorantes, con ricachones avaros, con mujeres hacendosas, con curas de aldea y con hidalgos de villorrio. Había tenido que hacer noche en ventas ruines e incómodas, en las que paraban todo tipo de caminantes, desde el noble señor y la dama principal, hasta el tramposo titiritero o el más vil ladrón de ventas. Mundo variado y confuso que aparecerá maravillosamente retratado en el *Quijote* hasta en sus matices más sutiles y con sus notas más características.

En 1590 Cervantes presenta su brillante hoja de servicios a Felipe II con un memorial en el que solicita, otra vez, un empleo en las Indias. La negativa fue de una lacónica sequedad: "Busque por acá en qué se le haga merced", palabras que debieron de desilusionar amargamente a nuestro escritor, pero gracias a las cuales tenemos el *Quijote*, pues si Cervantes llega a establecerse en América seguramente no hubiera escrito su genial novela.

Con el pretexto de que, ejerciendo su comisaría, había vendido trescientas fanegas de trigo sin autorización, un corregidor de Écija encarceló a Cervantes en Castro del Río (1592). Cervantes apeló y fue libertado. En 1594 obtuvo la comisión de cobrar atrasos de alcabalas y otros impuestos en el reino de Granada, y depositó lo recaudado en una casa de banco de Sevilla. Pero el banquero quebró, y Cervantes, que se vio imposibilitado de

hacer efectivas las sumas recogidas, fue internado en la cárcel de Sevilla, donde pasó unos tres meses del año 1597.

A ella se refiere Cervantes, sin duda, cuando dice que el *Quijote* fue engendrado en una cárcel. Allí debió de convivir con toda suerte de maleantes y de gente fuera de la ley, que retratará en el famoso patio de Monipodio de *Rinconete y Cortadillo*.

1.6 Cervantes en Valladolid: el asunto Ezpeleta y la publicación del "Quijote"

Hacia 1603 Cervantes traslada su hogar a Valladolid. Había muerto Ana Franca, y su hija Isabel de Saavedra pasó a vivir con la familia del escritor. En septiembre de 1604 obtiene el privilegio real para publicar el *Quijote*, que se editaría muy pronto. Pero aquel mismo año de la publicación de su obra maestra, una nueva desgracia cae sobre Cervantes. La noche del 27 de junio de 1605 es herido mortalmente por un desconocido, ante la puerta de la casa del escritor, el caballero navarro don Gaspar de Ezpeleta. El propio Cervantes acudió a auxiliarle, pero a los dos días un arbitrario juez, para favorecer a un escribano que tenía motivos para odiar a Ezpeleta y que por lo tanto quería desviar de sí toda sospecha, ordena la detención de todos los vecinos de la casa, entre ellos Cervantes y parte de su familia. El encarcelamiento debió de durar sólo un día; pero en las declaraciones del proceso sobre el caso queda bajo sospecha la moralidad del hogar del escritor, en el cual entraban caballeros de noche y de día. Vivían con Cervantes su mujer, sus hermanas Andrea y Magdalena, Constanza, hija natural de Andrea, e Isabel, hija natural del escritor (o de su hermana Magdalena). En Valladolid las llamaban, despectivamente, "las Cervantas"; y en el proceso, entre otras cosas, se descubren amores irregulares de Isabel con un portugués.

Entre tanto, el éxito del *Quijote* era tal que, mientras ocurría el caso Ezpeleta, los estudiantes de Valladolid celebraban regocijadas fiestas con personajes disfrazados de don Quijote y Sancho.

1.7 Cervantes en Madrid. Las "Novelas ejemplares"

En 1606 la corte se trasladaba de Valladolid a Madrid. Cervantes la siguió con su familia; allí cambió varias veces de residencia hasta establecerse definitivamente en la calle del León. Por entonces se casó su hija Isabel; en 1609 y 1611 murieron sus hermanas Andrea y Magdalena, y la familia de Cervantes quedó reducida a su esposa y a su sobrina Constanza. En 1610 quiso acompañar a su protector el Conde de Lemos a Nápoles, de donde había sido nombrado virrey, pero sus aspiraciones quedaron frustradas.

En su vejez la producción literaria de Cervantes se divulga con asiduidad. Desde que en 1585 había publicado *La Galatea* no había aparecido ningún libro suyo hasta veinte años después, cuando se imprimió la primera parte del *Quijote*. El éxito de este libro movió a Cervantes a publicar otros y a los editores a imprimirlos. En 1613 aparecen las *Novelas ejemplares*; en 1614 el *Viaje del Parnaso*; en 1615 la segunda parte del *Quijote* y las *Comedias y entremeses*; y en 1617, póstumamente, el *Persiles y Sigismunda*, o sea que la gran época de aparición de las obras de Cervantes, prescindiendo de la primera parte del *Quijote*, corresponde a la etapa que va de los 66 a los 68 años del escritor.

El tomo titulado *Novelas ejemplares* es, después del *Quijote*, el libro de Cervantes de interés más permanente. Tras el prólogo y la dedicatoria se publican las siguientes novelas:

La Gitanilla
El amante liberal
Rinconete y Cortadillo
La española inglesa
El licenciado Vidriera
La fuerza de la sangre

El celoso extremeño
La ilustre fregona
Las dos doncellas
La señora Cornelia
El casamiento engañoso
El coloquio de los perros

Sobre éstas profundizaremos en su comentario posteriormente, por lo que ahora simplemente las citaremos.

1.8 El "*Viaje del Parnaso*". Cervantes poeta

El *Viaje del Parnaso* es un poema en tercetos, inspirado, como el mismo Cervantes confiesa, en cierto *Viaggio in Parnaso* del escritor italiano Cesare Caporale, aunque en el desarrollo del tema ambas obras difieren bastante. El poema de Cervantes, que dista mucho de tener un valor literario intrínseco, es interesante por la información y juicios que nos da sobre escritores de la época y los datos personales que nos brinda. Su apéndice en prosa, titulado "Adjunta al Parnaso", tiene tal vez mayor interés, porque Cervantes habla de sus obras literarias, algunas de ellas perdidas, y se defiende contra ciertas críticas de que fue objeto el *Quijote*.

En el *Viaje del Parnaso* hace Cervantes una afirmación cuyo alcance tal vez se ha desmesurado:

*Yo, que siempre trabajo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo...*

Aunque Cervantes ha escrito estos versos en tono humorístico, no deja de haber en ellos cierta amargura de quien, sabiéndose un gran prosista, comprende que no puede compararse con los grandes poetas de su tiempo. Ya vimos que inició su carrera literaria con poesías de circunstancias; también tendrán este carácter su elegía en tercetos al Cardenal Espinosa y varios sonetos y composiciones breves suyas que aparecerán en los preliminares de libros ajenos, en elogio de sus autores (como en el *Romancero* y el *Jardín espiritual* de Pedro Padilla, en *La Austríada* de Juan Rufo, en el *Cancionero* de López Maldonado, en la *Tercera parte de las rimas* de Lope de Vega y hasta en un libro tan insospechado como es el *Tratado de todas las enfermedades de los riñones* del médico Francisco Díaz). Es digno de tenerse en cuenta que esta costumbre de publicar poesías laudatorias al principio de libros ajenos es satirizada con gracia, y sin duda también con mala intención, por el propio Cervantes en los preliminares de la primera parte del *Quijote*.

En un manuscrito de principios del siglo XVII se conservan dos canciones sobre la Armada Invencible, que una mano distinta y más moderna que la del copista ha atribuido a

Cervantes. Es posible que estas dos canciones, de solemne empaque y que recuerdan la de Herrera sobre la victoria de Lepanto, sean de nuestro escritor. Más sospechoso es el caso de la famosa *Epístola a Mateo Vázquez*, en tercetos y en la que en primera persona se narran la acción de Lepanto, la prisión de la galera Sol y el cautiverio. Esta epístola se publicó en una revista en el año 1863 como procedente de un manuscrito cuyo paradero se ignora, lo que suscita fundadas dudas respecto a su autenticidad, sobre todo si tenemos en cuenta que se dio a conocer en los tiempos en que se polemizaba sobre el fraude cervantino llamado *El Buscapié*.

La poesía grave de Cervantes hay que buscarla principalmente en las composiciones intercaladas en *La Galatea* y en algunas del *Quijote*, como la Canción de Grisóstomo. En esta dirección nuestro escritor aparece como un poeta discreto que, entre versos anodinos y poco personales, tiene momentos de evidente belleza y de gran decoro. Pero hay tantos poetas españoles buenos en el paso del siglo XVI al XVII que Cervantes se nos empequeñece en cuanto lo comparamos con los grandes líricos de su tiempo. Se pueden destacar, no obstante, los sonetos "*¿Quién dejará del verde prado umbroso?*" (inserto en *La Galatea*) y "*Mar sesgo, viento largo, estrella clara*" (en el *Persiles*).

Mayor es la dimensión de Cervantes como poeta si reparamos en algunas de sus composiciones de tipo tradicional o en las burlescas. Intercaladas en algunas de sus *Novelas ejemplares* y en su teatro aparecen de vez en cuando cancioncillas en las que ha sabido reproducir con verdadero acierto la gracia de lo popular. En *La Gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona* se insertan romances y canciones de verdadera calidad y de desenvuelta gracia.

1.9 "Comedias y entremeses"

En 1615 publicó Cervantes un tomo titulado *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. El éxito del *Quijote* permitía a nuestro escritor dar al público estas obras dramáticas que había compuesto en diferentes épocas de su vida literaria.

Las comedias son las siguientes:

El gallardo español
La caja de los celos
Los baños de Argel
El rufián dichoso
La gran sultana doña Catalina de Oviedo
El laberinto de amor
La entretenida
Pedro de Urdemalas

Los entremeses son:

El juez de los divorcios
El rufián viudo llamado Trampagos
La elección de los alcaldes de Daganzo

La guarda cuidadosa
El vizcaíno fingido
El retablo de las maravillas
La cueva de Salamanca
El viejo celoso

La producción de Cervantes como autor teatral tuvo una primera etapa, aproximadamente entre los años 1582 y 1587, que se define dentro del amplio panorama de la escena española por su carácter de transición. Entonces estrenó varias obras "*Con general y gustoso aplauso de los oyentes*", según él mismo afirma, e intentó dar más lógica y racional estructura a la tragedia de tipo clásico, anegándose al estilo de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Lupercio Leonardo de Argensola. Estos intentos de teatro de empaque, que hubieran podido conducir a una tragedia similar a la neoclásica francesa, se derrumbaron ante la fuerza de Lope de Vega, que introdujo en la escena española una nueva fórmula que fue de general agrado y que se aceptó sin reservas. El mismo Cervantes da fe de este hecho al escribir, no sin cierta melancolía: "*dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica*" (prólogo de *Comedias y entremeses*).

De la primera época del teatro de Cervantes solamente poseemos dos obras (que no se incluyeron en el tomo de 1615): *El trato de Argel*, que ofrece impresionantes datos del cautiverio, y *El cerco de Numancia*, hábil síntesis de los datos que sobre este heroico hecho han conservado los historiadores clásicos, leyendas de carácter tradicional (como es la escena final, en la cual el último superviviente de la ciudad, un muchacho, se suicida tirándose desde una torre cuando entran los romanos) y abstracciones o figuras morales (España, el Duero, la Guerra, la Fama).

Tres de las comedias publicadas en 1615 -*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*- desarrollan su trama en ambiente morisco o turco, con notas procedentes de la experiencia de Cervantes como cautivo. En los *Orlandos* de Boiardo y de Ariosto se inspiró para *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, comedias algo deslavazadas y con escenas de tétrico efectismo. Más personales y acomodadas al ingenio de Cervantes son *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*, ésta de tipo picaresco, y *El rufián dichoso*, curiosa y algo desconcertante comedia de santos, que tiene una primera jornada de gran sabor y colorido, acentuados por la jerga hablada por sus personajes.

El mayor de los aciertos del teatro cervantino se halla, sin duda, en sus ocho entremeses, breves cuadros de vida española, con trama tenue y poco consistente, pero de variada matización en cuanto a los personajes, su habla y su viveza. Todo un mundillo de tramposos, vividores, sablistas, casadas casquivanas, criadas enredonas y maridos estdpidos desfila en estas ocho piezas en las que Cervantes perfecciona el estilo de los pasos de Lope de Rueda, por quien sentía gran admiración.

Cervantes logra que un entremés como *El juez de los divorcios* se aguante en escena sin que ocurra absolutamente nada, sólo a base de dejar hablar a unas cuantas parejas de matrimonios desavenidos. *El vizcaíno fingido* no es más que la escenificación de un vulgar timo o estafa, pero el lenguaje del personaje que se hace pasar por vizcaíno es

de gran comicidad. *La cueva de Salamanca* es un entremés de acción rápida y muy bien llevada, que soluciona el conflicto con una divertida burla, y tiene, como *El viejo celoso*, un tono desenvuelto y liviano. El más conocido de los entremeses de Cervantes es *El retablo de las maravillas*, tomado de un viejo motivo folclórico y trazado con hábil sentido de la escenografía.

Se atribuyen a Cervantes algunos entremeses que no se publicaron en el tomo aparecido en 1615, y entre ellos los que tienen más posibilidades de haber sido escritos por nuestro autor son los titulados *Los habladores* y *El hospital de los podridos*.

1.10 Muerte de Cervantes. El "*Persiles y Sigismunda*"

El 23 de abril de 1616 murió Miguel de Cervantes en su casa de la calle del León de Madrid. En la misma fecha moría en Stratford William Shakespeare; en la misma fecha, pero no el mismo día, ya que no habiendo adoptado todavía Inglaterra la reforma gregoriana del calendario, el 23 de abril de allí corresponde a nuestro de 3 de mayo. Cuatro días antes de morir redactó Cervantes la dedicatoria al Conde de Lemos de su obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Fue enterrado en el convento de las Trinitarias Descalzas de la calle de Cantarranas (hoy Lope de Vega), donde sin duda reposan todavía sus restos sin que hayan sido identificados.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda fueron publicados a favor de la viuda de Cervantes, doña Catalina de Salazar, en 1617. Aunque no se puede asegurar en qué fechas redactó Cervantes este libro, es evidente que trabajaba en él en los últimos momentos de su vida, y resulta en realidad sorprendente que lo fuera escribiendo con simultaneidad a la segunda parte del *Quijote*, ya que no se pueden imaginar dos novelas más distintas en todos los aspectos; y ello es una prueba de que el ingenio de Cervantes y su experiencia de escritor alcanzaron su punto más elevado en su madurez y ancianidad. Son *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* una novela del género que se suele denominar bizantino, pues en cuanto a su trama, sus complicadas peripecias, sus navegaciones, naufragios, piraterías, raptos y vagabundeos se halla en la línea de las antiguas novelas de aventuras griegas y bizantinas que el siglo XVI se habían vuelto a poner de moda. En esta "*historia septentrional*" (así se subtitula el *Persiles*) Cervantes dice que se ha atrevido a competir con Heliodoro, afirmación que en su tiempo tenía un sentido y un alcance, y lo sigue teniendo en un aspecto concreto de la concepción de la novela renacentista, pero que considerada desde nuestros días y nuestros gustos no deja de ser chocante, pues ahora sólo leen a Heliodoro los especialistas, y todo el mundo, en todas las lenguas, aprecia y se compenetra con el *Quijote*.

Ya veremos más adelante que en el *Quijote* nunca ocurre nada extraordinario (sólo lo podrían parecer los capítulos en que aparecen los bandoleros catalanes y el combate naval frente a Barcelona, pero son datos tomados de la realidad), transcurre en conocidas tierras españolas, los personajes que aparecen son de ínfima o mediana condición social, y por esto adquieren cierto relieve los Duques y don Antonio Moreno, únicos privilegiados de la novela, y en la trama de ésta no hay ni una sola concesión al azar o a la casualidad. El *Persiles* es el reverso de la medalla: las azarasas peregrinaciones de sus dos protagonistas dependen exclusivamente de lo fortuito, transcurren en gran parte en exóticos países que Cervantes sólo conocía a través de relatos más o menos fantásticos y por la consulta de cartas geográficas. *Persiles y Sigismunda*, que viajan infatigablemente aparentando ser hermanos y bajo los nombres supuestos de Periandro y Auristela, son dos bellísimos príncipes, y la trama, retorcida y complicada, queda a veces suspensa cuando un recién llegado cuenta su historia, por lo general fantástica o maravillosa, y se reanuda con acierto, pero también con sorpresa. En el *Quijote* Cervantes recoge la experiencia de los recuerdos de su vida; en el *Persiles* recoge el fruto de sus lecturas de libros. Es posible que en esta obra nuestro escritor quiera simbolizar la historia de la humanidad y que lleve una clara intención contrarreformista, y por esto su final y su verdad se hallan en Roma, donde finaliza la narración.

Pero aparte de su sentido y de sus intenciones el *Persiles* atrae por el arbitrario mundo de ensueño y de fantasía en el que sumerge al lector, por su poético exotismo y por la irrealidad de los seres que aparecen en la novela. Algunos de los episodios intercalados son de gran belleza y de sorprendente misterio. Inolvidable es la figura de Rosamunda, voz de la maldad y de la lascivia que hace estremecer; atemorizador es el episodio del licántropo, el hombre que se transforma en lobo, y admirables un sinfín de detalles y de trances. Novela esencialmente poética, está escrita en una prosa de limpia belleza; y los largos parlamentos de sus personajes, las descripciones de paisajes irreales y la narración de la complicada peripecia se exponen en un estilo elevado que a veces alcanza solemnidad retórica, salvada siempre por la gran medida del escritor y por el estudio lírico que domina en toda la obra.

2. LAS NOVELAS EJEMPLARES

2.1 Las novelas ejemplares: novedad y modernidad

La primera edición de las *Novelas ejemplares* pasó por la censura en 1612 y salió a la luz al año siguiente. Cervantes tenía sesenta y seis años de edad en 1613; le quedaban tres años para seguir su carrera literaria. Ya era conocido como autor de obras extensas y desarrolladas (*La Galatea*, 1585; *Don Quijote*, 1605). Pero las *Novelas ejemplares* eran una novedad no sólo para él, sino para España: "...yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas". Sí, existían los cuentos de Juan de Timoneda (*El Patrañuelo*, 1567), los ejemplos de don Juan Manuel (*El conde Lucanor*, en muchas ediciones, siendo la de Sevilla, 1575, la más importante) y otros parecidos, pero venían de una tradición claramente folclórica, anecdótica y de fábulas. (Véase Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Valencia, 1956-58, 1, págs. 422-437 y 441-450). No hay que decir que por "*traducidas de lenguas extranjeras*", Cervantes se refiere a obras italianas (entre otras, las de Boccaccio, Giral di Cinthio y Bandello). Las *Novelas ejemplares* se presentaron como "*nuevas*" en el sentido de que no eran traducciones ni adaptaciones, sino creaciones del mismo Cervantes. Así, estas novelas son originales y además dignas de ser imitadas porque las denominó "*ejemplares*".

El éxito extraordinario del primer *Quijote* (1605), que había sido decisivo para que Cervantes adquiriera la conciencia definitiva de su propio valer como escritor, había tenido lugar ocho años antes de que se publicara su volumen de *Novelas* en 1613. Durante esos años, en consecuencia, un novelista ya maduro se había puesto a revisar viejos textos narrativos que guardaba en su taller y a crear otros nuevos, con la certeza de que la trama argumental de todos ellos era muy novedosa (véase el artículo de A. Rey Hazas, "*Novelas Ejemplares*", en *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 173-209.). Ciertamente, nadie ha podido negar sus afirmaciones, porque la capacidad creadora de Cervantes no tenía igual.

No obstante, con ser fundamental la *inventio*, lo es aún la reflexión meditada y, sobre todo, sus consecuencias prácticas, acerca de todas las formas novelescas que le precedieron, dentro y fuera de España: ahondó en la tradición de la *novella* italiana y en el

ejemplo de los principales *novellieri*, Boccaccio y Bandello a la cabeza, sin olvidarse de las variaciones que sobre dicha tradición italiana habían operado sus seguidores franceses, a partir de la traducción de las *Histoires tragiques*, de Bandello, con lo que también profundizó en la *nouvelle* gala, aunque siempre mantuvo, por encima de tales influencias narrativas, el modelo de la novela bizantina, el de la herencia de Heliodoro, que fue determinante, dado que la complejidad del relato griego se extendió, en mayor o menor medida, a todas sus narraciones, logrando la novela moderna, de la que aún hoy somos herederos.

En tiempos de Cervantes, la prosa narrativa gozaba aún de escasa estima en los ambientes cultos. Su poco aprecio se debía a que no figuraba en las preceptivas clásicas y carecía por tanto del prestigio derivado de la autoridad de los tratadistas. La novela no existía como género literario. No había unas reglas que pudiesen seguirse o contra las que rebelarse. Por eso el mérito de Cervantes es doble: inventa el género y lo dignifica, escribe novelas e integra en ellas su personal teoría narrativa. Las delimitaciones de la prosa narrativa eran confusas. No había diferenciación entre novela corta y cuento. La misma palabra "novela" tenía un significado distinto del que hoy tiene en castellano: "novela" era entonces un italianismo procedente de *novella* y designaba lo que hoy entendemos por "novela corta". Para designar la novela de más larga extensión, otras lenguas europeas adoptaron la palabra equivalente a la castellana "romance" (*romanza, roman, romance*). Pero en castellano dicho término tenía su significado especializado en la designación de los populares romances. Por eso se adaptó el vocablo "novela" para designar la narración larga y se adoptó la denominación de "novela corta" para el relato intermedio entre la novela y el cuento, como ha demostrado Riley.

Si comparamos la multitud de géneros novelescos que hay en las *Novelas ejemplares*, y los unimos a las novelas intercaladas en torno al primer *Quijote*, comprobaremos que apenas puede detectarse la falta de género coetáneo alguno. Este esfuerzo de innovación novelesca no puede deberse a la casualidad. "*Se trata, sin duda, del resultado de un plan total de renovación de la novela de la época. De un proyecto consciente, bien concebido y mejor acabado, de remozamiento de todas las formas narrativas existentes, cuyo fruto general y, desde luego, en los mejores casos, es, simplemente, la novela, sin más adjetivos, o la novela moderna, si se quiere*" como afirman Florencio Sevilla y Antonio Rey.

La evolución de estas novelas cortas cervantinas, sin embargo, ofrece muchas zonas oscuras, a causa de que los datos sobre su cronología son muy escasos. Apenas sabemos que *Rinconete* es anterior a 1605, dado que se cita en el primer *Quijote*, y que junto con *El celoso extremeño* aparece en el manuscrito de Francisco de Porras, canónigo sevillano amigo de Cervantes, fechado en 1606. Ambas novelas, junto con *El cautivo* y *El curioso impertinente* del *Quijote*, permiten suponer que, posiblemente, el narrador estaba escribiendo novelas cortas desde los últimos años del siglo XVI. Pero todo son suposiciones sin confirmar, como lo es que *La gitanilla* por sus referencias al nacimiento de Felipe IV (1605) y al regreso de la Corte a Madrid (1606), se escribiría después de la vuelta del novelista a esta ciudad. Y nada más. Bien poco es, como se ve. Con tan escasos datos, trazar la evolución de las *Ejemplares* conduce inevitablemente al terreno de las hipótesis. Y así se ha hecho, de manera incluso contrapuesta, bien suponiendo que las novelas más

próximas a Galdós, Balzac, etc., esto es, las más realistas, serían las últimas en escribirse - y esta es la teoría más tradicional, defendida por Amezcua, Hainsworth, etc.-, o bien, a la inversa, entendiendo que la piedra de toque es el *Persiles*, y, con él, la novela bizantina, por lo que las últimas serían las de corte italiano y de aventuras -teoría defendida por Meregalli, Fordone y El Saffar, entre otros muchos-. Unos y otros parten de posturas previas y fuerzan un tanto la situación: los unos porque ignoran el carácter cenital que tiene la novela póstuma de Cervantes, los otros porque se olvidan de que el *Persiles* no sólo tiene conexiones directas con *La española inglesa*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* o *La señora Cornelia*, sino también con *La Galatea*, que es la primera novela de Cervantes.

No hay, pues, datos para sostener esta hipótesis de evolución, por más sugestiva que pueda parecernos, como tampoco los hay para defender la contraria, que carece de todo fundamento y ni siquiera puede tildarse, en sentido estricto, de hipótesis verosímil. Y es que, como asegura Avallé-Arce, *"las narraciones cervantinas son todas, simultáneamente, realistas e idealistas, críticas y conformistas, omniscientes y autocreadoras, serias y burlescas, perspectivistas y cerradas, tuteladas y libres; en mayor o menor grado, pero a la vez. Porque Cervantes, evidentemente, no estaba satisfecho con ninguno de estos dos tipos de narraciones; en las Novelas ejemplares no hay ni novelas picarescas ni verdaderas novelas de aventuras"*.

2.2. Ejemplaridad y libertad

La llamada ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* generalmente se ha tomado en un sentido moral. El mismo autor dice al respecto: *"Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí."* Cervantes no dice que las novelas contienen o encubren determinados ejemplos; dice solamente que se puede sacar "algún" ejemplo si se quiere. Es decir, los ejemplos, como en cualquier obra literaria existen cuando quiere el lector. Un ejemplo del tipo de que habla Cervantes está en el texto sólo cuando el lector aporta con su lectura una situación, un punto de vista, que realiza la potencialidad de tal ejemplo. O como ha comentado Thomas Hart: *"Cervantes, como otros escritores renacentistas, quisiera decir sólo que un lector que quiera hacerlo encontrará en las Novelas una moraleja que precisamente le conviene a su situación"*.

Creemos que a Cervantes no le interesa predicar a sus lectores; lo que más le interesa es narrar algunos sucesos para hacer más interesantes las horas desocupadas y de recreo: *"Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorias; no siempre se asiste a los negocios por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse"*. (Prólogo). Cervantes se dirige a este mismo "desocupado lector" de *Don Quijote*. Tampoco es justo decir, sin embargo, que Cervantes trata sólo la vida interior, la vida del "afligido espíritu": la relación entre el espíritu y la vida activa del propio lector es analógica a la vida y el espíritu de los personajes ficticios. Cada uno tiene que encararse con la realidad tal como es y con esta otra vida que quiere proyectar y vivir. Casi todas las *Novelas ejemplares* presentan personajes en una situación, digamos, "entre paréntesis"; han rechazado o huido de una vida cotidiana,

determinada y, a veces, aburrida, en que faltan interés, imaginación y libertad. Quieren hacer más interesantes las vidas que tienen. Y lo mismo sucede al lector cuando necesariamente deja su trabajo para llenar su tiempo con mundos literarios que le ofrecen otras vidas más interesantes y exageradas. La "novela" (en su sentido etimológico de "nuevo") tiene lugar para los personajes y para los lectores en este espacio parentético.

En *La gitanilla* ocurre cuando don Juan de Cárcamo llega a ser Andrés Caballero, o en *El amante liberal*, cuando Ricardo está en tierras turcas y no cristianas, o en *El licenciado Vidriera*, cuando Tomás Rodaja es el licenciado Vidriera, o cuando dos perros comienzan a hablar. O por elección, o por raptó, o por locura o por otros motivos, los personajes -como los lectores en el acto de leer las novelas- se encuentran en situaciones diferentes y anormales, en fin, "novelescas".

La ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* también tiene su origen y su ser en el mismo estilo, en lo nuevo y extraño, en estas vidas que están al margen de la sociedad. Ejemplar en este sentido es lección literaria (o "estética", si se quiere) más bien que lección moral. Es verdad que a veces el narrador nos pone el ejemplo que él ha leído:

1. "...que fue *ejemplo* raro de discreción, honestidad, recato y hermosura" (*El amante liberal*);
2. "...que todos serán de grande consideración y que podrán servir de *ejemplo* y aviso a los que las leyeren" (*Rinconete y Cortadillo*);
3. "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..." (*El celoso extremeño*).

Y otras veces no nos ofrece sus lecturas morales. En todo caso hay que notar que estos "ejemplos" son del narrador, que es, al fin y al cabo, otro lector. ¿Qué aprendemos de estos ejemplos? ¿De vivir como Ricardo? ¿No vivir como Monipodio? ¿No casarse con una joven si somos viejos, o comprar cerraduras de mejor calidad? Si seguimos de cerca las lecturas del narrador, no debemos discrepar de sus declaraciones. Y queda otro problema. En otras novelas no podemos descifrar moralejas porque no existen o, por lo menos, son ambiguas. Cervantes no comunica nada "moral" en forma de ejemplo en *La gitanilla*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de sangre*, *La señora Cornelia* y *El coloquio de los perros*.

No afirmamos que a Cervantes no le preocupa nada lo moral, o que al final de su vida no le preocupa su porvenir espiritual. Él mismo nos dice en el Prólogo "*que si por algún modo alcanzara que la lección destas Novelas pudiera inducir quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano nueve más y por la mano*". La ironía es patente. A la referencia a su porvenir espiritual sigue otra referencia humorística, a la única mano que le queda con que va ganando la vida. Si la corta, corta también su carrera como escritor. Y nos dice simultáneamente que hay mucho que escribir: los "*Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, ... las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*".

La ejemplaridad es un tópico que no puede resolverse, y posiblemente no merezca

solución, porque llega a ser un obstáculo en la lectura de las *Novelas ejemplares* como obra literaria. Cervantes sabía bien que si hubiera escrito nada más que un libro de ejemplos, no habría podido decir en serio que era el primero en novelar en "lengua castellana". Creía ciertamente que fabricó algo nuevo y original y que no era imitación de otros libros, sino imitable. En este sentido, sus novelas ejemplares son novelas originales, compartiendo quizá una definición que ofrece Covarrubias de palabra ejemplar: "*Exemplo, lo que se copia de un libro o pintura, y exemplar, el original*".

Una vida ejemplar funciona como modelo para otras vidas; no es exageración pensar que una novela ejemplar cervantina es, para Cervantes, el punto de partida de otras novelas escritas en castellano. Y en este sentido es seguro que, en cuanto a su propia novelística, Heliodoro funcionaba como tal modelo para sus obras extensas. En este sentido Cervantes va a competir con Heliodoro: va a ser otro Heliodoro para la novela ejemplar castellana.

En sus novelas Cervantes persiguió el ideal clásico del deleitar aprovechando, entretener y enseñar al mismo tiempo. Se dio cuenta de que con sus narraciones estaba haciendo algo nuevo en España y, consciente de la originalidad e importancia del modelo estético creado por él, propugnó la ejemplaridad de la colección en todos los sentidos. Por eso, más tarde, cuando Avellaneda, en el prólogo al *Quijote* apócrifo (1614), arremete contra las *Novelas ejemplares* por "*más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas*", Cervantes, en el prólogo a la segunda parte de su *Quijote* (1615), equipara "*ingeniosas*" con "*buenas*" y advierte que "*no lo pudieran ser si no tuvieran de todo*".

En este nuevo terreno podemos replantear el problema de la ejemplaridad de estas novelas. Son *ejemplares*, evidentemente, porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas. Esto lo tuvo que reconocer hasta el propio Lope de Vega, aunque bien a regañadientes. En circunstancias bien poco "ejemplares" Lope dialoga con su amante de turno, Marta de Nevares, a quien llama, con transparente velo, Marcia Leonarda. Debemos recordar al lector que para la ocasión de este diálogo (1621) Cervantes llevaba muerto cinco años. Según lo cuenta Lope, parece ser que fue Marcia Leonarda quien le indujo a experimentar con la novela corta, género que había creado para los españoles el difunto Miguel de Cervantes. Convencido por su amante, Lope puso manos a la obra y escribió su primera novela corta, *Las fortunas de Diana*, que incluyó en el volumen heterogéneo *La Filomena* (1621). Allí, en las primeras líneas, escribe Lope:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí ... En España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Bandello; pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.

Lo más evidente es que sólo después de muerto Cervantes se atreve Lope de Vega

a entrar en competencia con él en el campo de la novela. Con mal disimulada displicencia tiene que reconocer, sin embargo, que el ejemplo a seguir en España es Cervantes, que sus *Novelas ejemplares* son el modelo a imitar. Pero de inmediato esboza Lope una teoría de la novela que pretende anular al novelista Cervantes. Porque Lope entiende que la novela, como la poesía en la teoría y práctica de la época, era ciencia, y, en consecuencia, la buena novela debía ser escrita por el hombre científico. Y con esto queda acotado un campo de la novela que tenazmente deja fuera a Cervantes.

Pero lo valedero es que Lope tuvo que reconocer la ejemplaridad de las novelas cervantinas, por más a regañadientes que lo hiciese, en el sentido de que el único modelo a seguir en España, el único que él puede recordar y citar, es Miguel de Cervantes y sus *Novelas ejemplares*. Para escribir novelas cortas había que modelarse en las de Cervantes, que en este sentido eran ejemplares. Detrás de Cervantes, en España, no había nada. Y esto lo sabía muy bien Cervantes, como lo demuestra cada línea del prólogo que él puso a sus novelas ejemplares.

Algo de lo más interesante de las relaciones literarias entre Cervantes y Lope de Vega ocurre después de la muerte del máximo novelista. Por lo pronto, es bueno recordar ahora que Lope de Vega había publicado su novela de aventuras *El peregrino en su patria* en 1604, sin éxito apenas. En 1617, la viuda de Cervantes sacó póstumo su *Persiles y Sigismunda*, novela del mismo tipo de la novela de Lope y que tuvo éxito inmediato y aun más grande que el del *Quijote* de 1605, con lo que queda dicho todo. En 1605 el *Quijote* tuvo seis ediciones, en 1617 el *Persiles* tuvo siete ediciones. Y en 1618 Lope saca segunda edición de su *Peregrino*, lo que es claro signo de que el Fénix quiso capitalizar con el inmenso éxito de la novela análoga de su rival, a quien con tanta condescendencia trataría en 1621, la ocasión del texto.

2.3. Admiración y verosimilitud

Falta todavía por señalar el rasgo literario que mejor define al conjunto de estas *Novelas ejemplares*- la verosimilitud sólida y consistente de los disparatados sucesos. Rasgo que constituía la principal aportación de las mismas, según la opinión de su autor en el *Viaje del Parnaso*:

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

La mezcla de lo admirable y lo verosímil no era patrimonio exclusivo de la poética cervantina, desde luego, sino de la poética barroca en general; pero sí era difícil realizarla con armonía, puesto que se trataba de poner en consonancia elementos disonantes. De ahí la orgullosa afirmación de Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, sabedor de que "*la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia*".

Cervantes, en consecuencia, no pretendía ser original en este principio, porque sabía que no lo era, sino defender su prioridad y su capacidad para resolver con consonancia tal disparidad de elementos opuestos. Sus doce novelas ofrecían un modelo

para dar solución a este problema estético. Él sabía muy bien que estaba planteando, desde esta perspectiva, doce retos sumamente difíciles, y creía haberlos solventado con grada y armonía. De ahí su explicable presunción. Y no era para menos, puesto que estaba seguro de haber hecho verosímiles ante los ojos de sus lectores casos que la realidad misma demostraba casi imposibles de suceder, como que un par de ricos y nobles caballeros estuvieran dispuestos a transformarse en gitano, el uno, y en criado de mesón, el otro, para "merecer" el amor de una gitana y de fregona de mesón, y que ambas fueran, en contra de estos ambientes, más honestas que la más virtuosa y recatada dama principal; o que un inglés y una española protagonicen el amor más intenso y virtuoso, a pesar de la enemistad irreconciliable de sus respectivos pueblos y de ser la una esclava del otro; o que unos perros tuvieran la increíble capacidad de hablar, razonar y narrar con habilidad; o que aparezca ante nuestros ojos el oculto y secreto mundo de una mafia sevillana; o que un individuo sea capaz de abrir un encierro casi inexpugnable para, luego, ser incapaz de cumplir los deseos que le habían impulsado; o que un loco que se cree de vidrio acabe por convertirse en un hJroe; o que un violador acabe por casarse con la dama violentada sin darse cuenta de ello y sin tener la más mínima condenda de estar reparando deshonor alguna mediante el matrimonio final,...

Casos todos verdaderamente extraordinarios, pasmosos, sorprendentes que el lector suele percibir como si de los más triviales y usuales se tratara, gracias a la asombrosa capacidad de Cervantes.

2.4. El carácter laberíntico

El propio Cervantes en el prólogo que ofrece en sus *Novelas "una mesa de trucos"* (juego parecido al billar con obstáculos), *"porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan"*. El sentido global de laberinto también confiere unidad a estos doce relatos magistrales, a partir ya de sus vericuetos estructurales y constructivos y de sus sorprendentes y peregrinas intrigas argumentales. Laberintos novelescos por su morfología y su fantasía verosimilizada que configuran un conjunto de relatos plenamente barroco.

La novela cervantina se sustenta en el laberinto de la vida humana. Los laberintos novelescos cervantinos, aunque complican y oscurecen un tanto la lectura inicial, creando sorpresa y admiración, permiten superar las trabas y sortear las trampas, para llegar a feliz término y lograr así el pleno disfrute del lector. De la misma manera, los personajes de estos relatos *"se encuentran obstáculos, pero éstos lo único que pueden hacer es interrumpir la marcha, nunca que se pierda el camino; y el heroísmo consiste en vencerlos"*, como afirma Casaldueiro.

2.5. Coherencia de las novelas

No cabe duda de que los distintos elementos de la poética común a todas estas novelas que estudiamos, pueden ayudar a constituir un marco novelesco unitario para las doce narraciones, pero no establecerlo por sí solos. Y el hecho es que las *Novelas ejemplares* no tienen un marco expreso.

Ya a los contemporáneos de Cervantes les extrañó que sus novelas carecieran de

marco unificador, porque lo habitual, desde Boccaccio en adelante, era que los relatos se enmarcaran, como sucede en la mayor parte de los volúmenes españoles de narraciones cortas posteriores a nuestro autor. Es suficiente recordar las diversas obras de este modo de Lope de Vega, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Lugo y Dávila, Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses,... La mayor parte de los novelistas barrocos españoles prefieren el marco, porque cohesiona, porque fragua un bloque formado por novelas, e impide, en consecuencia, que sean una serie inconexa de datos independientes. De ahí que Tirso de Molina, que definió con tino a Cervantes como "*nuestro español Bocacio*", en su obra *Cigarrales de Toledo*, criticara en cambio el volumen cervantino, cuya calidad reconoce, por que sus novelas se suman una tras otra, sin que haya nexo que las unifique, con estas palabras en la obra ya citada: "*También han de seguir mis buenas o malas fortunas, Doze Nobelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como processión, sino con su argumento que lo comprehenda todo*".

Este reproche ha permanecido hasta nuestros días, y ha originado que se hayan dedicado muchos esfuerzos a encontrar la clave armonizadora de la obra. Por ejemplo, Casaldueño, equivocadamente para Rey Hazas, creyó encontrar la uniformidad del volumen en torno al tema del amor y del matrimonio. Bastante más atinada parece la intuición de Walter Pabst, que expone Rey Hazas, para quien:

..."*el Coloquio de los perros* sirve a la colección de marco y es un desenmascaramiento satírico de los gitanos, las damas, mujeres, aristócratas y estudiantes que antes nos fueron presentados bajo un fulgor de cuento [...] *El Coloquio* [...] obtiene toda su verdadera significación como reanudación de los temas y motivos de las novelas, a las que repite [...] sobre el duro suelo de la realidad."

Tan peculiar marco narrativo cumple, en opinión de este investigador, una función de desengaño, de destrucción de la ilusión creada anteriormente por los demás relatos. A diferencia de lo que sucede en *El Decamerón* de Boccaccio, donde el marco explícito atenúa el desmedido realismo de las narraciones, en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, después de tanta sucesión de aventuras fantásticas y peregrinas, *el Coloquio*, a la inversa, evita el distanciamiento. Como afirma Pabst, "...*el marco significa en Cervantes desengaño, quitar al prodigio su calidad de tal*".

Para Rey Hazas, más que desengaño de lo prodigioso e inverosímil, la última novela del volumen implica un desencanto que podríamos denominar poético, puesto que no todas las novelas son fantásticas, dado que las hay realistas, pero sí son todas muy literarias, y por eso pensamos más en los efectos desilusionadores que tiene *el Coloquio*, al mostrar cómo se hace y cómo no se hace una novela revela las claves literarias que han presidido la creación de todas ellas, y de ese modo descubre que, al fin y al cabo, todo es literatura. Y la literatura -advierte este crítico al lector- no es la vida, no debe confundirse con ella, aunque suceda a menudo, porque es sólo artificio, donaire, industria, invención, y como tal, desde la verdad de la vida real, es mentira.

Cervantes no ha querido enmarcar explícitamente todas sus novelas, pero sí lo ha hecho con las dos últimas, para indicar al lector que "si bien lo mira" todas las novelas

están enmarcadas, puesto que depende de su "mirada" que lo estén, o no. Puede hacerlo, o no, en ejercicio de su libertad plena. Porque ese marco implícito depende, en definitiva, de él, de su capacidad de interlocución, dado que sólo se hace explícito en el momento de la lectura, donde se concreta más o menos según su apreciación, según su conocimiento, su perspicacia, estableciendo niveles diferentes de percepción del marco, de la misma manera que hay niveles distintos en la valoración individual de la ejemplaridad, la verosimilitud, la ironía o la verdad universal de cada novela. Y es que Cervantes aplica en esto su concepción de la libertad como poética, y remite a la independencia personal de cada lector la concreción de ese marco no expreso, rompiendo una lanza por el más puro humanismo renacentista.

No obstante, y a pesar del evidente funcionamiento enmarcador que establecen *Coloquio y Casamiento*, falta algo más, ya que el marco que configuran estas dos novelas por sí solas, aunque muy importante, adolece de carencias evidentes, porque un marco concebido de ese modo exige que el lector llegue al final de la colección, a las dos últimas novelas, tras la lectura de las anteriores, para captarlo en toda su magnitud. Y ello va en contra de la libertad del lector -que, por otra parte, defiende- para abrir el volumen por donde quiera y disfrutar del relato que le apetezca en cada momento, con independencia del conjunto. No encaja bien, por tanto, en una serie de novelas que carecen de marco explícito y, en consecuencia, pueden leerse con el orden que se desee y durante el tiempo que se quiera. Y, lo que es más importante, esa concepción del marco, aisladamente considerada, choca con la afirmación de Cervantes de que el sentido profundo de las *Ejemplares* se haya, simultáneamente, en la interrelación de todas ellas y en el goce de cada una de por sí: "*si bien lo miras [...], así de todas juntas como de cada de por sí*".

Por todo ello, no es plenamente convincente la aseveración de que el *Coloquio* constituye por sí solo el marco de las *Novelas ejemplares*, ya que exige al lector condiciones previas que atentan contra su libertad de lectura, lo que resulta inaceptable en toda la obra cervantina. En consecuencia, la clave del marco implícito de las *Novelas ejemplares* no se cifra sólo en las dos que ocupan el último lugar de la antología, sino en la existencia simultánea de un complejo y multiforme entramado de relaciones mutuas que une unas novelas con otras desde muy diferentes puntos de enfoque, tanto temáticos y argumentales, como estilísticos y técnicos, sin olvidar las similitudes o antítesis constructivas y de organización estructural, como asegura Rey Hazas.

Este crítico afirma que dicho sistema de interrelaciones múltiples y diversas no precisa orden alguno ni obliga a leer todas las narraciones, sino que mantiene la libertad del lector para hacerlo cómo y cuándo desee, al mismo tiempo que garantiza la independencia de cada novela, si se quiere gozar sólo de una, y, simultáneamente posibilita la uniformidad del conjunto, cuando se leen todos o buena parte de los relatos que lo configuran.

Porque ahí radica la extraordinaria intuición cervantina, su concepción novelesca y su maestría técnica y expresiva: en el hecho de haber sido capaz de concebir y realizar un marco implícito, y, en consecuencia, nuevo, diferente por completo a los de sus contemporáneos, radicalmente innovador, que mira directamente a la novela moderna, en la medida en que los doce relatos configuran un todo coherente, uniforme y cohesionado, al mismo tiempo que mantienen independiente la peculiaridad de cada uno. Cervantes,

además, sabía muy bien lo que estaba haciendo. Como afirma Rey-Hazas, es por eso que Cervantes advierte previamente a sus lectores: "*si bien lo miras [...], así de todas juntas como de cada una de por sí*". No es de extrañar que sus coetáneos, Tirso a la cabeza, no lo entendieran bien. Habían de pasar muchos años para poder comprender tan magno, audaz e innovador avance de la teoría y de la práctica novelescas.

2.6. Doce historias en once novelas

Desde Joaquín Casaldueiro se considera a las *Novelas ejemplares* como una "*agrupación de doce maravillas*", sabiamente ordenadas, desde *La gitanilla*, que expone un ideal de vida y el concepto de la novela como un acontecer maravilloso, hasta el diálogo canino en el *Coloquio de los perros*, con su prodigiosa integración de teoría y práctica narrativas. La gran composición del conjunto se manifiesta tanto en el orden de las novelas como en la variedad de asuntos, temas y formas que cada una aporta con respecto a las demás.

Como afirma Carlos Blanco, "la manera polar de sentir y concebir el mundo Cervantes es la que le impone el orden de sus novelas. Las doce narraciones se disponen en tres grupos de a cuatro, oponiendo las cuatro primeras a las cuatro últimas, y reuniendo las cuatro centrales en dos parejas, cuyos dos elementos se oponen entre sí. La primera (*La gitanilla*) se opone a la duodécima (el *Coloquio*), la segunda (*El amante liberal*) a la undécima (*El casamiento engañoso*), la tercera (*Rinconete*) a la décima (*La señora Cornelia*), la cuarta (*La española inglesa*) a la novena (*Las dos doncellas*), la quinta (*El licenciado Vidriera*) a la sexta (*La fuerza de la sangre*), la séptima (*El celoso extremeño*) a la octava (*La ilustre fregona*). Quizá se considerará esta visión orgánica de la colección de novelas únicamente como ingeniosa, y puede que sólo lo sea y, además, que sea un error; esto no impide que sea obligatorio el considerarla como un conjunto, pues Cervantes, en su Prólogo, dice: "y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar; así de todas juntas, como de cada una de por sí". Mi teoría podrá ser errónea -afirma el crítico-, pero la manera de estudiar la obra es la única lícita".

La colección se abre con *La gitanilla*, fantasía poética creada sobre tres pilares: la cautivadora figura de Preciosa, muchacha noble criada entre gitanos; la relación entre la gitanilla y un joven capaz de renunciar a su alcurnia por amor; y la idealizada libertad de la vida nómada de los gitanos.

En contraste con tan embellecido marco, sigue *El amante liberal*, con la falta de libertad en el cautiverio entre los turcos. En esta novela bizantina de amor y aventuras se desarrollan las adversidades que Ricardo y Leonisa han de superar antes del matrimonio. Y se amplía el espacio geográfico, pues de los lugares españoles de *La gitanilla* pasamos a escenarios del Mediterráneo oriental a finales del siglo XVI.

Después del idealismo, amor, esfuerzo moral y aventuras de las dos primeras novelas caemos en los bajos fondos del hampa sevillana en *Rinconete y Cortadillo*. Ésta en su crítica social coincide con *El licenciado Vidriera* y en su mundo marginal recuerda los asuntos de la picaresca, en lo cual se anticipa al *Coloquio de los perros*. *Rinconete y*

Cortadillo es una denuncia de la degradación moral de la España del siglo XVI. Su crítica social culmina en el insuperable cuadro realista de la cofradía de Monipodio, donde se negocia todo el crimen de Sevilla.

El contraste entre *Rinconete y Cortadillo* y las dos primeras novelas se prolonga también hacia la cuarta, *La española inglesa*, en cuya historia aparecen algunos temas de *El amante liberal* y se adelantan otros de la última novela de Cervantes, el *Persiles*, ideales religiosos, aventuras marítimas, peregrinación a Roma y recompensa del amor con el matrimonio. Sobre un fondo de batallas navales y guerras de religión entre España e Inglaterra, *La española inglesa* desarrolla las pruebas que han de superar Ricaredo e Isabela antes de su unión matrimonial.

Tras tantas aventuras y dichas amorosas, vuelve la crítica de la sociedad con la narración de un intelectual trastornado por un hechizo amoroso en *El licenciado Vidriera*. Su protagonista, emparentado con don Quijote en la ingeniosa locura, cree que es de vidrio y hace gala de su extraña lucidez e inaudito humor actuando como loco que dice grandes verdades convencionalmente prohibidas a una mente sana.

Los juegos mentales de Vidriera dejan paso a la violencia sexual y la reconciliación en *La fuerza de la sangre*. Aquí se cuenta la violación de Leocadia por un mancebo de la nobleza toledana y el posterior compromiso matrimonial favorecido por "la fuerza de la sangre" y un crucifijo que la joven había guardado como testigo secreto.

Curiosamente, el ingenio y el impulso de los instintos son las fuerzas que derriban los muros levantados "contra natura" por el viejo Carrizales en *El celoso extremeño*. Ahora se aborda el popular motivo del viejo y la niña en la casa-prisión en la que el indiano Carrizales encierra a su joven esposa hasta que todo se derrumba ante los encantos de un pícaro agolfado.

Por el contrario, la más celebrada libertad en nada merma el recato de Costanza en *La ilustre fregona*. Entre las andanzas toledanas de Carriazo y Avendaño, prendado éste de la bella fregona de la Posada del Sevillano, todo acaba en matrimonio con quien resulta ser hija natural del padre de Carriazo.

Amores y aventuras, disfraces y casualidades, engaños y reparaciones entre gentes de la nobleza configuran las intrigas de *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. Los engaños de las doncellas Teodosia y Leocadia por un banquero genovés asentado en Andalucía componen una intriga en la que se mezclan temas pastoriles y técnicas de la novela bizantina. *La señora Cornelia* se localiza en ambientes estudiantiles y de la alta sociedad de Bolonia y cuenta la azarosa historia de amor de Cornelia hasta su boda con el duque de Ferrara. Y de tales ambientes nobiliarios descendemos a la vileza moral y la marginación social de la estafa y la corrupción en *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*. Como otro burlador burlado, el alférez Campuzano sale de su "casamiento" engañado con sus mismas artimañas y enfermo de sífilis. Esta pálida sombra del desengaño barroco es buena imagen de la caída del ideal cervantino del heroico soldado en Lepanto. El interés del *Coloquio* se concentra en tres aspectos: la corrupción social denunciada por Berganza en la narración de su vida; las "cínicas" o caninas disquisiciones

filosóficas de ambos perros sobre las convenciones sociales y la maldad en el mundo; y la integración de teoría y práctica narrativas que constituyen la renovación formal más importante en el curso de la novela occidental, más avanzada incluso que el *Quijote*. He aquí el magistral cierre de la colección de doce historias en once novelas. Porque *El casamiento* y *Coloquio* forman una sola: ambas comparten el tema del engaño-desengaño; y *El casamiento* es el marco en el que se introduce el *Coloquio*, que el alférez Campuzano escribió mientras se curaba en el hospital y que es ahora un diálogo leído por su amigo el licenciado Peralta.

Como afirma Ángel Basanta, "así se pone el broche de oro a la colección, pues aquí se representa el proceso completo de la creación literaria: el alférez Campuzano se presenta como autor del *Coloquio*; el perro Berganza es el narrador del mismo al contar en él su vida; su compañero Cipión actúa como interlocutor que corrige y matiza al narrador; y el licenciado Peralta interviene como lector del texto escrito por Campuzano. Si a ello se añade que el *Coloquio de los perros* pretende superar las limitaciones de la novela picaresca incluyendo la perspectiva que allí faltaba, la del destinatario, y que el delirio producido por la fiebre de Campuzano en *El casamiento engañoso* da verosimilitud poética a sus desvaríos acerca del diálogo racional de unos perros, se apreciará mejor la extraordinaria lección de teoría y práctica narrativas de esta obra genial".

3.- EL LICENCIADO VIDRIERA

3.1. Introducción

Nos enfrentamos ahora con una de las novelas más llamativas y curiosas del volumen cervantino. Si hemos seguido el orden de lectura que propone el libro, la extrañeza será aún mayor, dado que, por ejemplo, después de asistir a la peregrinación hondamente religiosa y espiritual de Ricaredo a Roma para fortalecer su fe, comprobaremos que Tomás Rodaja hace casi lo mismo (se confiesa también con un penitenciario, recorre, si no los lugares santos, las siete iglesias mayores de la ciudad pontificia y besa el pie al Papa) sin que estos detalles tengan ahora otra relevancia que la de ser una etapa más de un viaje. Del amor más puro, noble y espiritual, pasamos a la falta absoluta de amor; de las aventuras y peripecias sin cuento, a la carencia de toda acción; del idealismo, a la sátira. El cambio es considerable.

3.2 Cronología e influencias

Aunque nada sabemos a ciencia cierta sobre la fecha de composición de *El licenciado Vidriera*, como sucede con la mayor parte de las *Novelas ejemplares*, el hecho de que las andanzas de Tomás pasen de Salamanca a la Corte, y ésta se identifique con Valladolid, nos sitúa entre 1601 y 1606. Como, además, a Cervantes se le escapan un par de datos que no se refieren a la ciudad castellana, sino a Madrid, podemos conjeturar que la novela se escribió, o cuando menos se retocó y concluyó, después de 1606, tras el regreso definitivo de la Corte y de Cervantes a la capital de España. En una ocasión, el texto se refiere a un muchacho agudo que escribía en un oficio de Provincia, nombre con el que se llamaba en Madrid a la cárcel de Corte, porque estaba situada en la pequeña plaza de la Provincia, donde ahora se halla el palacio de Santa Cruz (construido algo más tarde, entre 1629 y 1634), lugar en el que tenían sus oficinas, en efecto, los escribanos de Corte,

como se desprende el texto, y donde además se reunía por las mañanas un mercado de flores. En otra ocasión, ya finalizando la novela, se habla de un licenciado que llegó "*al patio de los Consejos*", que estaba en el alcázar viejo de los Austrias, asimismo en Madrid. En consecuencia, lo más probable es que la novela se acabara de redactar en Madrid hacia 1606.

Por otra parte, la enorme cantidad de dichos, sentencias, aforismos, chistes, anécdotas, apotegmas y citas latinas que implican las respuestas de Vidriera a cuantas preguntas le formulan, aunque parecen implicar un alarde erudito considerable, probablemente no sea para tanto, pues, con independencia de que, en ocasiones, haya seguido fuentes clásicas, bíblicas o contemporáneas concretas, como Ovidio, La Biblia, Platón, Séneca, etc., lo más probable es que, como hacían sus coetáneos, Lope de Vega a la cabeza, Cervantes se documentara en las obras de consulta enciclopédica habituales por aquellas fechas. Como dice Ayalá-Arce: "*cuando redactó El licenciado Vidriera Cervantes tenía sobre su mesa de trabajo un manual enciclopédico*" de esta índole.

Más interés tiene, por tanto, apuntar la posibilidad de que Cervantes hubiera podido conocer o tener noticia de algún individuo con una locura semejante a la de su personaje. Amezcua señala numerosos casos de diversos seres que se creían de vidrio y tenían miedo a quebrarse, por lo que no querían que se les acercara nadie, como le sucede a nuestro protagonista.

Pero, entre todos, hay uno que merece particular atención, por las grandes semejanzas que guarda con Vidriera, descrito por el doctor Ponce de Santa Cruz, contemporáneo de Cervantes, a quien pudo conocer en Valladolid, en su *Opusculum de Melancholía*: "*En la Academia de París cierto preceptor mío [...] cuidaba de cierto ilustrísimo varón melancólico que se creía que era un vaso de cristal: cuando se acercaba alguien para hablarle, al punto, con la mayor diligencia y rapidez, se apartaba, pensando, o más bien temiendo, que con la aproximación o contacto de alguno se quebraría [...] -Ilmo. Príncipe [...] es necesario que día y noche permanezcáis echado en un lecho construido con solas pajas; allí estaréis más seguro y sin lesión, pues así los mercaderes de estos vasos de vidrio los trasladan en sus viajes para que no choquen y se rompan. -Agradó extraordinariamente al varón melancólico el consejo del médico; aceptado el cual, al punto fue llevada una gran cantidad de paja...*" A continuación, la paja se prende, y el miedo al fuego cura la esquizofrenia del príncipe francés, que tiene un final muy diferente al de la locura del licenciado Rueda. Sin embargo, en lo demás, las coincidencias son muy serias, pues ambos se creen de vidrio, tienen pavor a que se les acerque cualquier persona por miedo a quebrarse, duermen entre pajas, e incluso nuestro personaje es trasladado entre ellas, tal y como describe el doctor al príncipe melancólico. Cervantes, por tanto, pudo conocer este caso, u otros semejantes, porque lo cierto es que en su época abundan los ejemplos patológicos de este tipo, habitualmente relacionados con la enfermedad de la melancolía.

3.3. Estructura y género

Desde antiguo se ha reprochado a esta novela cervantina su falta de unidad. Los estudiosos de la obra de finales del XIX y principios del XX pensaban que Cervantes se había limitado a desarrollar un tenue hilo argumental que le permitiera insertar dentro de él,

gracias a la locura del infeliz licenciado, toda suerte de apotegmas, sentencias, chistes y dichos ingeniosos. Menéndez Pelayo, por ejemplo, aseguró que: "*A este género (el de las series de apotegmas) puede reducirse El licenciado Vidriera de Cervantes, donde la sencillísima fábula novelesca sirve de pretexto para intercalar las sentencias de aquel cuerdo loco, como Luciano había puesto las suyas en boca del cínico Demonacte*". Icaza y Alonso Cortés siguieron esta interpretación, concediendo, a los sumo, la originalidad de haber enmarcado la sarta en una estructura minimamente novelesca, a diferencia de sus contemporáneos. Incluso Casaldueiro habla de la locura de Vidriera como de una parte a la que sirven de marco la anterior y la posterior, aunque defiende la unidad de la obra.

Resulta muy sorprendente que la parte más densa y desarrollada de la novela sea el período de la locura de Vidriera, durante el cual nuestro personaje se dedica únicamente a endosar todo tipo de sentencias, dichos, chistes, juicios eruditos y críticas a quien le pregunta. Cuantitativamente, al menos, no hay duda de que es el núcleo de la narración, dado que este bloque ocupa dos tercios aproximados de ella. Y ello no puede ser fruto de la casualidad. De ahí la consideración del resto de la novela como un mero pretexto para enmarcar la locura, que defendían los estudiosos de hace años.

Tal postura crítica, sin embargo, supone prejuizar que Cervantes sólo pretendía realizar una colección de agudezas y sentencias con mayor originalidad que sus coetáneos, y restar importancia a los otros componentes de la novela, lo cual es un error considerable, a juicio de Rey Hazas.

La novela, para este crítico, es un entramado plenamente unitario en el que cada uno de sus elementos tiene una función bien delimitada. Lo que parece evidente, en principio, es que entre los propósitos de nuestro autor se encontraba el de reformar dicho género, puesto que utiliza ampliamente su configuración formal y sus contenidos.

Existían numerosas obras de esta índole, con distintas traducciones de los *Libros de apotegmas* de Erasmo y Plutarco, sobre todo, y diversas recopilaciones de sentencias y dichos de los antiguos clásicos griegos y romanos, junto a obras que eran antologías de chistes, como la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz, *Sobremesa y alivio de caminantes* o el *Portacuentos*, ambas de Timoneda, etc. En general, se trataba de meras antologías, sin más, que a lo sumo, atribuían los aforismos o las anécdotas a un determinado personaje, y que, en el mejor de los casos, se estructuraban en forma dialogal. Ya en la época en que escribía Cervantes se intentó, a veces, dar un sentido unitario a estas colecciones de chistes y agudezas, mediante, por ejemplo, una reunión de Carnaval, como hizo Gaspar Lucas de Hidalgo en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605).

Una vez situado en esta línea genérico-literaria, no hay duda de que uno de los propósitos de Cervantes fue el de unificar y dar coherencia a la sarta de aforismos, que en el caso de Vidriera se explica muy bien, a causa del ingenio que había demostrado siempre, los estudios universitarios que había concluido brillantemente y de los viajes que había realizado con anterioridad a su locura. Su sabiduría y agudeza dan consistencia al conjunto de sus inteligentes juicios críticos. Faltaba, no obstante, encontrar una motivación que permitiera unir coherentemente el viejo esquema formal de la serie de preguntas y respuestas, pues era necesario justificar el desparpajo de sus contestaciones satíricas: de ahí la locura, de ahí su condición de loco-cuerdo, que explica el descaro con que juzga

todos los comportamientos humanos censurables, y dota a Vidriera además de la perspectiva diferente y distante que necesita para observar desde fuera los defectos de los demás.

Después de esta parte central de *El licenciado Vidriera*, el viejo género aforístico-sentencioso y los libros de chistes y agudezas salieron completamente renovados, gracias a la articulación consistente y unitaria de la antigua sarta inconexa de apotegmas, ahora perfectamente engarzada y justificada. Pero esto es sólo una parte de las intenciones cervantinas, nada más, que afecta a la innovación de un género literario disperso y a su transformación en material novelesco articulado. La intención cervantina fundamental no se limita a realizar esta renovación, sino que el tema de la locura tiene una trascendencia mucho más elevada que la de servir de mero esquema articulador a una serie de sentencias, y que, al mismo tiempo, todas ellas, todas las respuestas de Vidriera conforman una visión crítica global de la sociedad española que sólo puede explicarse, obviamente, en el conjunto de la novela, como aseguran Florencio Sevilla y Antonio Rey.

Vidriera es un personaje excepcionalmente dotado para la visión crítica de su sociedad, gracias a su sabiduría, experiencia y locura-cordura, que se sitúa, por ello, en la vieja tradición de las fábulas clásicas, al modo de *El asno de oro*, de Apuleyo, de los diálogos lucianescos y de la propia novela picaresca, incluso, aunque lo hace desde el más puro realismo, sin acudir a los sueños o las alegorías, como harán después de Cervantes, Quevedo y Vélez de Guevara, por ejemplo, en sus respectivos *Sueños*, *La hora de todos* y *El diablo Cojuelo*.

El personaje cervantino se ubica al margen de la sociedad, como los pícaros literarios, porque la perspectiva desde fuera es necesaria para la visión satírica, pero en los límites que la sociedad acepta y la realidad hace verosímiles, no en el mundo de los sueños, del descenso a los infiernos o la presencia en el día del juicio final, ni de la ayuda demoníaca, como alegóricamente hacen Quevedo y Vélez de Guevara. Su posición equilibrada y realista le emparenta más con la picaresca, como afirman Sevilla y Rey Hazas, pero es interesante no perder de vista la vinculación genérica global que supone esta peculiaridad de su carácter y favorece el desfile de respuestas críticas.

La definición genérica de *El licenciado Vidriera*, a partir de estas consideraciones, resulta sumamente compleja, por las implicaciones que afectan a los géneros que acabamos de mencionar, aparentemente tan dispares, o tan próximos, como la picaresca, y, de modo mucho más directo, a los compendios de aforismos, dichos y sentencias, unidos al tema de la locura, y a la peripecia biográfica de un personaje que busca el sentido de su vida y se enfrenta al problema intelectual del conocimiento, lo que confiere a su búsqueda una calidad de novela filosófica y satírica que acaba de complicar el perfil genérico. Por si no fuera suficiente complejidad, hay que añadir que se trata de la única novela de las *Ejemplares* que tiene un solo protagonista claramente individualizado y ajeno a las habituales parejas cervantinas.

A esta complejidad genérica corresponde una estructura igualmente complicada, unificada por el personaje, que es el mismo en todo momento y, aunque sufre transformaciones considerables, mantiene siempre una peculiar actitud ante la vida y una visión característica de la realidad, que la crítica ha denominado cínica, picaresca,

melancólica, pesimista, o de otro modo y, en todo caso, ha visto ligada siempre a la observación de un espectador lleno de curiosidad intelectual.

No obstante, su vida registra tres cambios radicales, que se corresponden con tres modificaciones de su nombre:

1) En el primer período, el niño de once años que se encuentra dormido a las riberas del Tormes, y se identifica pronto como Tomás Rodaja, entra al servicio de unos estudiantes andaluces de la Universidad de Salamanca, manifiesta de inmediato su inteligencia y su ingenio como alumno, al mismo tiempo que cumple escrupulosamente con el servicio a sus amos, que le premian por ello con el tratamiento de "compañero", más que de criado, y le recompensan abundantemente cuando abandona su servicio en Málaga. Desde allí, de regreso a Salamanca, encuentra al capitán Valdivia, y establece con él una estrecha relación de amistad que le lleva a viajar por toda Italia, Flandes y Francia, para volver otra vez a la Universidad de Salamanca y acabar sus estudios de Leyes con la mayor brillantez. Esta etapa un período indudablemente formativo, de aprendizaje en los libros y las aulas, y de adquisición de experiencia durante el largo viaje por Europa, que le hace "discreto", como dice el texto, y completa su formación. Esta parte tiene una cierta simetría, pues comienza en la Universidad de Salamanca con sus estudios, que interrumpe para viajar, y regresa de nuevo a esta ciudad para concluir su licenciatura. La inteligencia de Tomás Rodaja, su capacidad de estudio y de observación parecen abrirle todas las puertas del éxito y de la adquisición de honra, cuando un suceso azaroso cambia su vida radicalmente: una dama *non sancta*, cortesana de corte enferma, se prenda de él, y como Tomás no hace caso de sus insinuaciones, pretende que un membrillo hechizado lo enamore. Nuestro héroe come la fruta embrujada y cae enfermo, está a punto de morir, y cuando recupera la salud se encuentra con que ha perdido el juicio.

2) Como consecuencia de este suceso, se cree de vidrio, huye de todos los que se le aproximan, por miedo a quebrarse, duerme entre pajas, o en el campo, a cielo abierto, para que nada le caiga encima y le rompa; en fin, es *el licenciado Vidriera*. Su locura no le impide mantener la misma visión crítica y aguda del estudiante aventajado, que ahora proyecta contra todo tipo de clases sociales, con una lucidez que tiene relación directa con la transparencia cristalina de su locura, que le permite ver todo lo que se vela para los demás. Ensarta ahora frases ingeniosas, chistes, sentencias agudas y toda suerte de comentarios sobre los más variados temas y personajes, primero en Salamanca y después en la Corte de Valladolid, perseguido siempre por los muchachos y rodeado por numerosos curiosos que desean oír sus sagaces juicios críticos. Por primera vez, pues, ejercita ahora su saber y da cauce a su aprendizaje, aunque de manera deteriorada, a causa de la pérdida del juicio. Un fraile de la Orden de San Jerónimo lo cura de su enfermedad, por lo que deja de ser el licenciado Vidriera para denominarse Tomás Rueda.

3) Este nombre lo identifica durante la tercera y última parte de su vida, la más breve de todas, apenas un par de páginas, en las que, recuperada la cordura, intenta ejercer su actividad de letrado, suponiendo que si habían estimado sus opiniones cuando estaba loco, más las valorarían ahora, recobrado el juicio; pero se equivoca, porque su fama de Vidriera sigue acompañándole y perjudicando el comienzo de sus actividades profesionales. Nadie le consulta ni utiliza sus servicios, por lo que, para no morir de hambre, decide irse a Flandes e ingresar en la milicia, y allí, como soldado, en compañía de su viejo amigo el

capitán Valdivia, transcurre el resto de su vida, *"dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado"*.

La estructura de la novela tiene tres partes perfectamente definidas, que se corresponden con los tres cambios de nombre mencionados, Tomás Rodaja-licenciado Vidriera-Tomás Rueda, y abarca las tres fases de su peculiar evolución vital.

"Está visto, pues, que los tres nombres son tres divisorias que representan tres etapas en las fortunas del protagonista -dice Avelar-Arce-, y simbólicamente el hombre del Renacimiento las hubiese cifrado en tres vueltas de la diosa Fortuna, o sea en tres vueltas de la Rueda que lleva como nombre el protagonista. Además, estos tres nombres corresponden a tres períodos vitales radicalmente distintos: el formativo, el crítico y el activo."

El período formativo se centra en los años de universidad en Salamanca y en los viajes; es bien propio que en este período Rodaja sea un estudiante. En su período crítico el protagonista se convierte en un espectador de la vida, en sentido orteguiano, lo que casa bien con su condición de crítico, o sea, el hombre que considera la vida como espectáculo. En el período activo el protagonista es, como debe ser, un soldado o un agonista para decirlo con Unamuno. Pero el delicado y equilibrado juego de correspondencias no para aquí: el período informativo-estudiantil lleva el sello del nombre Tomás Rodaja, o sea del diminutivo de Rueda, ya que el estudiante es la forma diminuta del hombre que será.

En el período de crítico-espectador el protagonista se llama el Licenciado Vidriera. El grado universitario con que se denomina sirve para reforzar la autoridad de su crítica, mientras que el nombre Vidriera subraya la cualidad sustancial de toda buena crítica: nos deja ver a través de las apariencias de las cosas para poder llegar a lo esencial. Además, ese nombre, el Licenciado Vidriera, es un apodo, un alias (o sea, etimológicamente, un otro), algo que no es de él mismo, pero recuérdese que en este período de su vida el protagonista vive enanejado, no es él mismo, en una palabra, está loco.

Y por último, el período activo-agonista, cuando el protagonista ha recuperado el juicio y ha llegado a la identificación plena de sí mismo y de su destino, ese es el momento cuando el personaje asume el nombre Tomás Rueda, o sea la forma llena y positiva de aquel Rodaja, diminutivo de su niñez. Con la plenitud del hombre y del nombre se acaba la historia del Licenciado Vidriera".

3.4. El sentido de El licenciado Vidriera

Las tres etapas de nuestro héroe implican tres cambios sustanciales, como hemos visto. Ahora bien, no es un camino derecho hacia la plenitud, como sugieren las palabras de Avelar-Arce, sino muy sinuoso y retorcido, cuya meta no podemos asegurar que sea el final de un ascenso, al menos, no sólo, ya que puede interpretarse también como un fracaso, según Rey Hazas. De la Rodaja a la Rueda puede haber una ascensión o no, a causa de la quiebra intermedia que supone el licenciado Vidriera, que origina una ruptura

en el camino vital del personaje. Las imbricaciones entre las tres partes son mucho más complejas de lo que puede parecer a primera vista, y el sentido de la novela depende de ellas.

Si analizamos los propósitos de Tomás Rodaja, su vida es un fracaso, porque desde el principio es un personaje que tiene las ideas muy claras sobre lo que quiere ser y hacer en el mundo: desea estudiar, ejercer la profesión de letrado y desea triunfar en la sociedad y adquirir honra. Su punto de partida, como el de los pícaros, es un origen humilde que motiva su afán de mantenerse en el anonimato. Por eso el muchacho se niega a revelar el nombre de sus padres, pobres labradores, y de su lugar de nacimiento, hasta que *"pueda honrarlos a ellos"*. Y nunca declara los nombres, por lo que es evidente que, al menos para él, no ha habido dicha adquisición de honra o triunfo social, a pesar de su glorioso final militar, por la sencilla razón de que no quería ser soldado. Esa es la frustración de Tomás Rodaja. Cervantes, con su habitual sabiduría no titula su novela "el licenciado Tomás Rodaja", ni "el licenciado Tomás Rueda", sino *El licenciado Vidriera*, atribuyendo el título universitario únicamente al loco, para que sirva de emblema simbólico del significado novelesco, pues la licenciatura, en verdad, irónicamente, sólo la ejerce el protagonista durante su locura, mediante los juicios críticos que realiza. El intelectual únicamente lleva a la práctica sus estudios y su sabiduría cuando ha perdido el juicio: esa es la ironía y la ambigüedad del título y de la novela, y la clave simbólica de su sentido.

La narración, en consecuencia, insiste en ese período de la locura, porque ahí se halla la clave del relato, al objeto de que el lector se fije en esa fase y reflexione sobre ella y sus implicaciones con lo que le sigue y con lo que le precede. Ese fracaso, puesto que no consigue sus propósitos y se malogran sus afanes, presenta una contradicción en este planteamiento novelesco, parece que se trata de una paradoja total. Pero no lo es. El lector debe resolver, como tantas veces sucede en la obra de Cervantes, la aparente contradicción paradójica: ¿por qué fracasa? Porque lo vuelven loco. Pero, entonces, ¿por qué lo vuelven loco? ¿Por pura casualidad?

En principio, parece tratarse de un mero azar. Sin embargo, si fuera así, ésta sería una novela sobre la mala suerte, sobre el destino adverso, y no lo es. Por consiguiente, como aseguran Rey Hazas y A. K. Forcione, entre otros, en la transformación de cuerdo en loco, en la transición de la primera a la segunda parte de la novela, se halla el sentido de la novela, una de las principales claves de la narración; clave enigmática, que trataremos ahora.

Casaldiero pensó que se trataba del *"pecado de la inteligencia. Tomás rechaza a la mujer, pero come de la fruta que ella le ofrece, un membrillo del árbol del bien y del mal"*, y relacionó el suceso con el pecado original, según la tradición cristiana. Pero lo cierto es que el personaje se limita a comer un membrillo hechizado por una morisca, a petición de una *"dama de todo rumbo y manejo"*, que no tiene otro objeto que el de modificar la voluntad desdeñosa de Rodaja y transformarla en amorosa. No parece que vaya por ahí la interpretación del suceso. Aunque, como dice Casaldiero, *"se podrá interpretar de otra manera; lo que no se puede hacer es pasar por ella (la escena del envenenamiento) como si fuera un mero tema novelesco, porque entonces empobreceremos todo el conjunto"*.

Tampoco parece tratarse de un castigo a Rodaja, cuyas virtudes han sido alabadas

por todos. Tomás es virtuoso, recto, servicial, trabajador, curioso, estudioso. ¿Puede merecer algún castigo una actitud semejante? ¿O se trata de una vuelta de la rueda de la inconstante Fortuna, sin más trascendencia?

Si leemos con atención, nos dicen Sevilla Arroyo y Rey Hazas, veremos que la novela es de una coherencia absoluta. Tomás Rodaja tiene desde el principio una finalidad, una meta, un propósito bien definido: ascender en la escala social, honrar a sus padres y a su patria, para lo cual tiene que conseguir honra él mismo, obviamente. Y ha decidido que quiere ser "*famoso*" por sus "*estudios*", porque "*de los hombres se hacen los obispos*". Es decir, ha determinado conseguir honra por el camino de las letras, y no por el de las armas, que rechaza, cuando se lo ofrece su amigo el capitán. Este es su objetivo. Por eso estudia, porque es pobre y no tiene honor, y como le dice don Quijote a don Diego Miranda, el caballero del verde gabán, su hijo puede muy bien estudiar poesía, dado que no necesita vivir de sus estudios, porque es rico, pero los pobres, los que estudian "*pro pane lucrando*", para sobrevivir, es mejor que dediquen su inteligencia y sus esfuerzos al estudio del derecho. Y a ello dedica nuestro labrador todos sus esfuerzos. Su ingenio le abre las puertas, pues, si nos fijamos bien, nadie dice jamás en el texto que le estime por ser bueno, por ser buena persona, ni por su honradez o por su virtud, sino sólo por su ingenio. Por ello dice la novela que le querían los salmantinos: "*se hizo tan famoso en la universidad, por su buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido*". Por la misma razón le ofrece viajar en su compañía el capitán, "*contentísimo de la buena presencia, ingenio y desenvoltura de Tomás*".

Con su habitual maestría novelesca, Cervantes hace coincidir el envenenamiento con la licenciatura de Rodaja, para que el momento en el que debería consolidarse su ascenso hacia los privilegios de la honra sea, irónicamente, el momento del descenso, del alejamiento de todo honor y del comienzo de la locura. La dama "*de todo rumbo y manejo*" ha estado, como él, en Italia, lo que es muy significativo, pues las consecuencias de su viaje deben haber sido muy diferentes a las del realizado por Tomás, dado que ella está dispuesta a darse entera por amor, desde la vida auténtica, desde los sentimientos humanos reales, mientras que Tomás no sabe lo que es eso. Su viaje, por tanto, no debe de haber producido los efectos deseados de discreción que se prometía, porque sigue inmerso en la más completa abstracción general, en el mundo abstracto y frío de los intelectuales, sin conexión con la realidad, ajeno a su calor y a sus inquietudes. Por eso le vuelven loco, porque desconoce la realidad y no puede prever que el amor tenga tanto poder como para acudir a la brujería. Las consecuencias de su aislamiento de la realidad son nefastas.

Ya nunca podrá ser el licenciado Tomás Rodaja, o Rueda, sólo será, y para siempre, el licenciado Vidriera, un loco muy peculiar, más o menos gracioso y divertido, pero que hará imposible su finalidad vital de acceso a la honra. Vidriera es el mismo que era Rodaja, con la única diferencia de la locura. El texto lo expresa con nitidez incuestionable:

En resolución, él decía tales cosas que, si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban o a él se animaban, por el hábito que traía, por la estrechez de su comida, por el modo con que bebía, por el no querer dormir sino al cielo abierto en el verano y el invierno en los pajares, como queda dicho, con que daba tan claras señales de su locura, ninguno pudiera creer sino que era uno

de los más cuerdos del mundo.

Su personalidad no ha cambiado nada, salvo las peculiaridades de su locura. Sigue siendo el mismo sujeto enajenado que era, verdaderamente ajeno a sus congéneres, aislado como antes de ellos, separado de la vida individual y de los problemas cotidianos que afectan al hombre, encerrado en su abstracción intelectual y dedicado sólo, exclusivamente, a sus estudios y a su meta ascensional. Por eso la locura es de vidrio, porque el cristal transparente, deja ver, por ambos lados: por uno, permite la visión crítica de los defectos morales de la sociedad a la mirada inquisidora del sabio e inteligente licenciado; por otra, al revés, nos deja ver con toda claridad la verdadera personalidad de Rodaja, su auténtico ser, que se demuestra, en plena coherencia con el período anterior, como en las penalidades, sufrimientos, alegrías y sentimientos de los seres humanos, a los que clasifica siempre por grupos, y nunca se refiere a ellos como individuos, como seres particulares; y a los que además desprecia profundamente, desde su observatorio intelectual. Hay, en fin, un proceso coherente que conduce desde Rodaja a Vidriera, como demuestra, junto a lo expuesto, el hecho de que el loco se acuerde perfectamente de su etapa anterior (*"una vez, cuando no era de vidrio, caminé una jornada..."*[...]; *"yo me acuerdo de haber tenido un amigo en una comisión criminal..."* [...]; *"acuérdaseme que cuando yo era de carne y no de vidrio como ahora soy..."*). Un proceso que se rompe cuando acaba su locura y vuelve a recuperar el juicio, porque entonces, cuando ya es Tomás Rueda, no se acuerda de haber estado loco: *"Por las cosas que dicen que dije cuando loco..."*. *"La quiebra en su personalidad no se da, pues, cuando se origina su locura, sino cuando ésta desaparece, porque el personaje mantiene su coherencia y sus recuerdos mientras es Tomás Rodaja y el licenciado Vidriera, pero no cuando es Tomás Rueda"*, como ya destacó García Lorca y nos recuerdan Sevilla y Rey.

La transparencia por los dos lados del vidrio que define su locura representa, en consecuencia, la ambigüedad básica de la novela, porque una parte del cristal filtra una crítica dura, despiadada y justa contra los más diversos grupos de la sociedad barroca española y de su corte, dado que apenas hay tres o cuatro juicios positivos entre decenas de juicios negativos. Se trata de una censura objetiva, intelectual, que, por su carácter genérico, afecta a toda la sociedad española en su conjunto, hecha por un espectador que se abstrae y se distancia intelectualmente de ella. Por el otro lado, en cambio, a través del cristal vemos los enormes defectos del propio personaje, velados en Rodaja, aunque se podían vislumbrar, que son los pecados del aislamiento del sabio en su torre de vidrio, del menosprecio hacia los demás, de la falta de contacto con la vida y con la realidad cotidiana e individual, de la falta de compromiso y de actividad, de la falta de autenticidad, en suma y de un grave error de autoconocimiento. Situados en este lado del cristal, Vidriera-Rodaja resiste ser desvelado, al desvelar a los demás, paradójicamente, como acaece todo en esta interesante novela. Resulta ser un murmurador empedernido, cuando acaba de criticar a los murmuradores. Resulta descubrirse cuando descubre lo que se oculta de los otros. Es decir, resulta ser un cínico, con su lado positivo de crítica y sátira despiadada pero justa, que busca la reforma de la sociedad y de sus defectos, y con su lado negativo de marginación social y aislamiento de la realidad, con sus excesos satíricos corrosivos y su incapacidad para el amor o la amistad.

De ahí el ambiguo, difícil y complejo sentido de esta genial novela, dado que el personaje, el único solitario de toda la novelística corta cervantina, el único verdaderamente

aislado, fracasa en sus propósitos, no alcanza sus fines, y, sin embargo, el novelista le hace finalmente triunfar en otros diferentes. Y lo hace porque, por fin, se compromete enteramente con la vida y con la realidad, busca la amistad y la compañía, se convierte en un personaje de carne y hueso activo, olvida la abstracción intelectual que le había guiado y demuestra unas cualidades de ser "otro", de salir de su "yo" anterior, que antes habían pasado desapercibidas.

Es el premio a todo lo que de positivo tiene Rueda, despojado ya de Rodaja y sin memoria del licenciado Vidriera (él, cuya memoria causaba admiración). La justicia poética corresponde al hombre honesto, de moral intachable, dedicación plena a los estudios, sabiduría y curiosidad notables, inteligencia..., pero este triunfo inesperado se produce al margen de sus fines, fuera de sus metas, por lo que implica, al contrario, un rotundo fracaso y demuestra la cara adversa del exceso de intelectualismo y los pecados de la abstracción desmedida. La vida no se puede menospreciar, ni el hombre puede decidir su destino sin comprometer sus sentimientos con los de los demás, aislándose de la vida de los otros.

La secuencia temporal de castigo y premio, de fracaso y triunfo, en fin, complica la interpretación de *El licenciado Vidriera*, que sólo alcanza la plenitud del nombre y del hombre cuando, rechazado y fracasado, sin posibilidades de supervivencia, no tiene otro remedio que sumergirse en la vida y en la acción; cuando deja de ser espectador y se convierte en el actor Tomás Rueda.

Azorín se identificó con él más que con ningún otro de los mitos literarios de nuestras letras, desde *El licenciado Vidriera visto por Azorín*, en 1915, hasta *Tomás Rueda*, en 1941, porque se identificó con el aislamiento contemplativo del personaje cervantino, con su carácter de espectador sensible y reflexivo, absorto ante la contemplación desgarrada de la existencia, como los personajes azorinianos, siempre absortos, mirando desde un balcón, a quien "*no podrán quitar nunca su dolorido sentir*", la mano puesta en la mejilla, como el de *Una ciudad y un balcón*, de *Castilla*, cuyo lema garcilasiano encaja a la perfección con la devoción garcilasista de Tomás Rodaja, que sólo se lleva a Italia "*unas Horas de Nuestra Señora y un Garcilaso sin comentario*".

Cervantes, heredero del humanismo renacentista, era partidario del equilibrio y de la armonía, y enemigo de los excesos desmedidos, pero no por eso su reflexión novelesca dejó de plantear inquietantes enigmas sobre la búsqueda del conocimiento, la condición del intelectual y sus posibilidades de dirigir su propia vida y la de los demás; enigmas que siguen plenamente vigentes y cuya definitiva solución aún está por llegar.

3.5. Don Quijote y el licenciado Vidriera.

El licenciado Vidriera complementa su figura con la de don Quijote, en virtud de su común locura, y a consecuencia de que la de uno es contemplativa y la del otro activa. Los paralelismos son evidentes, pues don Quijote se vuelve loco por leer libros, por una actividad en cierto modo intelectual, y su locura le lleva al ejercicio de las armas, mientras que Vidriera es un lector, un intelectual que rechaza el mundo de las armas, a quien lo vuelven loco y que, sólo cuando recupera su cordura se ve obligado a ejercitarlas. Uno empieza donde el otro acaba, la locura del caballero coincide más con la actividad del cuerdo Rueda, mientras que la cordura de don Alonso Quijano se halla más próxima a la

locura intelectual de Vidriera. Los dos se mueven entre las armas y las letras, entre la cordura y la locura. Curiosamente, la novela larga sólo desarrolla la locura, mientras que la novela corta nos ofrece la secuencia completa de cordura-locura-cordura.

Ambos personajes mantienen la misma falta de compromiso con la realidad inmediata, ya sea por abstracción y aislamiento intelectual, ya por los efectos de la locura caballeresca, los dos son firmemente voluntaristas, y los dos fracasan en sus propósitos y son rechazados por la sociedad, aunque el uno como loco, pues no es posible resucitar la edad de oro, y el otro como cuerdo, pues no puede ejercer como licenciado Rueda. La enajenación del caballero, con todo, es muy diferente, porque emana de su propia entraña, procede de su misma esencia personal y es interna, mientras que la pérdida del juicio de Vidriera es por causas externas y ajenas al personaje. Uno y otro parte de ese elenco de mitos literarios españoles y cervantinos que, a pesar de su diferente trascendencia, siguen inquietando a los lectores actuales, quizá porque entre los dos ofrecen una de las visiones más lúcidas sobre la locura que nos ha legado la literatura clásica.

3.6. Cervantes y Tomás Rueda

Existe, como ya hemos advertido anteriormente, un paralelismo conceptual y vital entre el protagonista, Tomás Rueda, y nuestro autor, Miguel de Cervantes.

Las claves y el por qué del mismo es lo que vamos a tratar de aclarar en este último apartado, partiendo de la hipótesis de que Cervantes siempre tiene, como hemos podido apreciar en las páginas anteriores, una motivación para escribir lo que escribe. Creemos que existe un paralelismo entre la vida de nuestro autor y la del protagonista de la novela, el cual le sirve a Cervantes para analizar la vida y anhelos de una sociedad decadente, enferma. Dicho paralelismo es fruto de los anhelos, de los deseos de nuestro autor, que no consigue alcanzar y que se ve reflejado a través de la ficción del protagonista de esta obra.

Hemos visto como Cervantes en su infancia conoció el dolor, la miseria y la vergüenza, llena de privaciones y sinsabores. A Tomás Rueda le sucede otro tanto de lo mismo. Su infancia lo deja deseoso de honra y fama. A diferencia de Cervantes, Tomás si consigue terminar sus estudios y licenciarse con honra. Nuestro autor no puede y debe huir a Roma, donde termina por hacerse soldado en la compañía del capitán Diego Urbina. El viaje italiano de Tomás es fruto de su amistad con un capitán que lo invita a realizar un viaje si no similar, sí por los mismos espacios que conoció nuestro escritor, aunque Tomás rehúsa el ingreso en la milicia. Resaltar que ambos capitanes se llamaban Diego, aunque pueda ser una mera coincidencia, pero indagando un poco en la novelística cervantina, las coincidencias en los nombres no suele ser habitual.

Posteriormente, ya sabemos que Cervantes estuvo cautivo, y nuestro protagonista adquiere su locura, es decir, está cautivo de sí mismo. Podemos pensar que está "privado de libertad", cautivo de su mente. Ambos son "liberados" por un fraile.

La época de cautiverio es la de mayor fama. Después de obtener la deseada libertad, no obtienen el reconocimiento y la honra que ambos merecen. Cervantes, sólo en su senectud y como escritor. Tomás Rueda, con las armas, bien lejos de sus deseos iniciales.

¿Es posible que se critique la necesidad de salir fuera de la patria para obtener ese reconocimiento que se le niega en ella? ¿Puede ser el anhelo que mostró Cervantes por irse a las Américas? Quizá la crítica social que encierran los comentarios de Tomás Rueda sean un reflejo, un astuto ardid cervantino para resaltar las lacras de la sociedad que le había negado lo que, a todas luces merecía, evitando magistralmente la censura de la época. Las implicaturas que se pueden obtener de la lectura de esta obra son evidentes: ¿qué otorga el grado social, en definitiva, la honra, la fama: "*la virtud o el favor*"? La sociedad en la que ambos se desenvuelven no es nada virtuosa. Las vidas paralelas de Cervantes y Tomás Rueda nos dan la respuesta: es posible que la virtud, pero por un camino tortuoso, y donde menos es buscada, y está claro que el camino más recto es el favor. El error moral, como afirma Américo Castro, se aloja fácilmente en los que pasan por cuerdos. El vivir literario consiste en expresar más el trasfondo que la apariencia del vivir. Este hecho característico de Cervantes está reflejado en prácticamente todas sus obras, ya que organiza la expresión vital de sus personajes: "*el camino viene trazado por la psique*" (Américo Castro). Esta psique es evidente reflejo de la cervantina, y de todas las experiencias por las que ha pasado, que han ido conformándola. Esa visión del mundo que tenía es la que refleja a través de los ojos del licenciado, como asegura Castro, la España de 1600 estaba regida totalmente por la "opinión", por las decisiones de la masa opinante, del vulgo irresponsable, y Cervantes levanta su voz, su visión del mundo, fundada en opiniones, en las de los cuerdos y en las de los locos, en circunstancias de vida, de *su vida*.

BIBLIOGRAFÍA

BASANTA, Ángel. *Cervantes y la creación de la novela moderna*, Murcia: Ed. Diego Marín, 1994.

CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Madrid: Gredos, 1974.

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1972.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Edición de Mariano Baquero Goyanes. Madrid: Editora Nacional, 1981.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1984.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

CERVANTES, Miguel de. *Obra completa, 6, La gitanilla, El amante liberal*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey-Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CERVANTES, Miguel de. *Obra completa, 8, La española inglesa, El licenciado Vidriera, la fuerza de la sangre*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey-Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976.

FRADEJAS, J. *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona: Plaza Janés, 1985.

GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*, México: FCE, 1993.

GUILLÉN, Claudio. *El primer Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1988.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa Calpe, 1973.

PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.

PRIETO, Antonio. *La prosa española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1986.

REY HAZAS, Antonio. *"Novelas ejemplares", Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio. *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1991.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Renacimiento. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991.

RILEY, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1971.

RIQUER, Martín de. *Aproximación al Quijote*, Estella: Salvat, 1970.

TRAPIELLO, A. *Las vidas de Miguel de Cervantes*, Barcelona: Planeta, 1993.

VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989.

ZIMIC, S. *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI, 1996.