

THE REST IS SILENCE: PROTAGONISTA FEMENINA Y FINAL DE LA NOVELA EN LA GITANILLA Y LA ESPAÑOLA INGLESA

J. IGNACIO DÍEZ, Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Los finales de las *Novelas Ejemplares* concentran no solo la solución de los casos complejos que ha planteado la trama de las historias sino diversas técnicas muy narrativas. A partir del estudio de dos de esas *Novelas*, *La gitaniilla* y *La española inglesa*, se discute en qué medida el silencio de las protagonistas femeninas es una forma de robarles la libertad o es una suerte de obligación narrativa que afecta a los demás personajes. **Palabras clave:** mujeres, hablar, silencio, libertad, final, Cervantes, Ejemplares. **ABSTRACT:** The ends of the *Exemplary Novels* not only have the solution of the complex cases that the plot has raised, but different techniques very narratives. From the study of two of these *Novels*, *La gitaniilla* and *La española inglesa*, you can discuss to what extent the silence of the main female characters is a way to steal their freedom or is a kind of narrative obligation that affects all the rest of the characters. **Keywords:** women, talk, silence, freedom, end, Cervantes, Exemplary

I. HACIA UN FINAL DE TOPICOS Y PELIGROS EJEMPLARES.

Las *Novelas Ejemplares* han quedado un tanto apartadas de la principal atención crítica de los cervantistas que siempre han preferido, y aún lo hacen, estudiar el *Quijote*. Incluso cuando la *Theory* comenzó su dominio, eligió la gran obra y más tarde una parte del *Persiles*, aparentemente muy aptas ambas para las elucubraciones o precisiones. Este año que celebra el cuarto centenario de la colección no ha sido suficiente para emular otros furoros cervantinos más próximos, como el de 2005, quizá porque la condición de cervantista solo la concede, plenamente, el estudio del *Quijote*, el gran lugar crítico en el que los aspirantes y neófitos deben medir sus armas, del mismo modo que el soneto fue la piedra de toque del verdadero poeta durante tantos decenios. Pero también es posible que las *Ejemplares* ofrezcan a muchos un grado de dificultad mayor precisamente por el plural. Al igual que muchos lectores gustan más de una buena y larga novela, donde no hay que hacerse con los personajes cada treinta páginas, y por eso rechazan las colecciones de cuentos (por más que a otros, los menos, les resulte adictiva la sucesión de historias que, bajo nombres y circunstancias distintas, inauguran un universo narra-

tivo cambiante y constante a un tiempo), cabe pensar que es más costoso hacerse, no ya con un mayor número de páginas (pues no sería el caso en el cotejo con el *Quijote*), pero sí con una docena de historias variadas, muy variadas, que juegan abiertamente con los dobles y los contrastes (como prueba el original acercamiento a las *Ejemplares* del equipo que coordina Alicia Parodi, 2013).

Como casi todo en Cervantes, su percepción ha quedado atravesada por tópicos, mal destino para un “raro inventor”. Una pereza crítica y cierto seguidismo (del autor o de los más poderosos *scholars*) podrían estar en la raíz del problema. Cervantes permite, por otro lado, una revisión constante, de modo que las cuestiones casi nunca llegan a quedar cerradas. Por eso, en las *Ejemplares* hay mucho que decir de algunos *loci critici* de la dedicatoria al duque de Lemos o del magnífico prólogo, pongo por caso: sobre las esperanzas y decepciones en una retórica preliminar (“yo quedo aquí contentísimo, por parecerme que voy mostrando en algo el deseo que tengo de servir a vuestra excelencia, como a mi verdadero señor y bienhechor mío”¹), sobre el autorretrato irónico, sobre la divertida *boutade* que convierte a Cervantes —en sus propias palabras— en el “primero en novelar en lengua

1. Cervantes, 2001: 22. Todas las citas proceden de esta edición.

ESTUDIOS EN HOMENAJE AL PROFESOR MARTÍN DE RIQUER

THE REST IS SILENCE: PROTAGONISTA FEMENINA Y FINAL DE LA NOVELA EN LA GITANILLA Y LA ESPAÑOLA INGLESA

castellana”, sobre la intrigante presentación de las novelas como una “mesa de trucos”, o sobre (¿y cómo prescindir de este imán?) la cuestión de la ejemplaridad, moral o literaria. Por supuesto las doce novelas, por separado y en su conjunto, se ofrecen como un mosaico ambiguo de dibujos fluctuantes. Pasaron los tiempos de la confirmación de la biografía cervantina en muchos de los detalles de la colección, los de la definición genérica de cada novela o de los modelos y mezclas en los que se basa, entre otras muchas tendencias, y hoy las *Novelas* pueden prestarse mucho más probablemente a un acercamiento desde los *material studies* o los *gender studies*. Mi aproximación no se encuadra propiamente en una metodología o teoría, aunque dedica una parte a discutir un aserto que ha hecho fortuna con los estudios de género. Dada su opción por examinar con cuidado los finales de un par de novelas, estaría dentro de una corriente que se llamaría, con mucho humor, *Ending studies*. No se trataría de abreviar, en línea con el aburrimiento que parecen provocar hoy las descripciones en los lectores, ni de dejar de ocuparse de todo lo que antecede a las conclusiones, a ese par o trío de páginas finales en el que Cervantes concentra su arte, terreno abonado para las interpretaciones más aguerridas. Aunque el nombre tiene una interesante connotación de *fin de race* que lo hace aún más apropiado, bajo su protección se estudiarían los finales de algunas obras, como los de las doce *Ejemplares*, donde pueden ofrecerse, de manera muy concentrada, las soluciones a los conflictos planteados y una paleta de técnicas narrativas de gran interés.

Es fácil percibir que las *Ejemplares* están pobladas por mujeres que comparten varias y muy visibles características: muy jóvenes, rubias y blancas, inteligentes y luchadoras, aspiran a casarse vírgenes con el hombre que han elegido y en muchos casos lo consiguen. Pero también es fácil notar que ese terreno tan tópico en el que se mueve Cervantes es muy inseguro, pues el alcaíno es un escritor al que le gusta jugar y juega, quizá porque las *Ejemplares* tienen esa conexión con la famosa “mesa de trucos”, aunque los demás textos cervantinos, con el *Quijote* a la

cabeza, también juegan y mucho. Sin duda “horas hay de recreación donde el afligido espíritu descansa” (18), como dice el autor en su prólogo, y muchas de esas horas las ha ofrecido y las sigue ofreciendo esta colección de novelas, tan ejemplares como cervantinas, tan variadas, tan divertidas como complejas a poco que se profundice en ellas. No sorprenderá que al hilo de los tiempos, junto a las cuestiones más tradicionales en el estudio de la colección (que en 2001 ya llenaban sesenta páginas de bibliografía en la estupefaciente edición de Jorge García López, bibliografía muchísimo menor que la quijotesca), la crítica se haya ocupado también y tarde de las protagonistas femeninas, abundantes, parecidas y distintas. Es verdad que la cuestión a veces se ha podido despachar con la apelación a los siempre socorridos tópicos: las mujeres de las *Ejemplares* obedecen, muy a menudo, a un retrato casi robot que las moldea, como decía antes, muy jóvenes, bellas e inteligentes. Es cierto que la novela se abre con una protagonista que da título a la novela, pues la gitanilla es la dueña indiscutible de *La gitanilla*, pero es menos cierto que la española inglesa, Isabela, lo sea en el mismo punto de *La española inglesa*, o que el título de *El amante liberal* niegue con el artículo masculino el hueco que precisa Leonisa, o que en *El casamiento engañoso* la parte del león se la lleve doña Estefanía. No se trata, desde luego, de elaborar porcentajes sobre el reparto de papeles entre hombres y mujeres, pues las doce novelas están llenas de numerosas e inolvidables —como se diría desde una vieja manera de entender los estudios literarios— mujeres, por encima del aparente lugar común que dominaría el retrato de unos personajes destinados en su mayoría a lograr un matrimonio feliz y feraz en la conclusión de los textos. Se comprueba, tras la lectura de las doce novelas, que el matrimonio es el tópico con el que hay que cerrar unas historias a menudo narrativamente muy complejas. El final de las *Novelas* más influidas por el *romance*, entre las que se incluyen *La gitanilla* y *La española inglesa*, recurre a una técnica que Riley resume así: “relación, o relación más comentario, y en unos pocos casos, comentario solo” (1993: 694). Pero Cervantes, como tam-

bién cabría esperar al menos desde hoy, y en una perspectiva de un final más amplio que la parte que cubre el último párrafo, no se conforma con ofrecer un final típico, de modo que los finales de sus doce novelas suelen concentrar algunos de los sellos más inconfundibles y más valorados de la producción cervantina: ambigüedad, complejidad y genio.

2. PARADOJAS PRECIOSAS.

El caso de Preciosa, la protagonista de *La gitanilla*, se ha convertido en poco menos que paradigmático de un enfoque que busca en la literatura explicaciones de muy amplio calado. En distintos lugares se repite que cuando la joven se da cuenta de que no es gitana, de que tiene unos padres nobles y de que por tanto puede casarse con su noble pretendiente, Preciosa enmudece. Rodríguez-Luis, por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que Preciosa “tan pronto como se descubre su identidad [...] deja casi por completo de hablar por sí misma, siendo el narrador quien nos informa de lo que responde” (1980: 137). Esa ausencia de estilo directo se ha asimilado con frecuencia al silencio y de él se han extraído consecuencias sobre la supuesta mordaza de la sociedad patriarcal.

A menudo se olvida que una novela tiene sus exigencias propias. Así, la primera anagnórisis de las *Novelas ejemplares* es un tanto expeditiva, pues se produce cuando la corregidora reconoce a su hija al comprobar que “tenía debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco” y que “los dos dedos últimos del pie derecho se trababan el uno con el otro por medio de un poquito de carne” y unos “brincos” (101) que no la engañan... a lo que hay que añadir la confesión de la gitana y un papel con muchos nombres. De este modo tan intenso como probatorio, tan invasivo, Preciosa queda instantáneamente trasladada al nivel de una clase alta y acomodada, en un salto nada frecuente pero muy novelesco. El mundo de la novela corta, como el de otras formas narrativas, adopta una cierta verosimilitud, pero no es un traslado de la realidad. Hay que suponer que el autor obliga al narrador a recoger unas palabras del corregidor que mani-

fiestan hasta dónde puede estirarse el límite de lo verosímil, pues, tras la solución de los problemas en los que se han enredado Preciosa y su pretendiente, el reconocido padre de ella indica, como un guiño más a los lectores, que “tantas puntualidades juntas, ¿cómo podían suceder si no fuera por milagro?” (101). La poética de la novela se basa precisamente en esa solución apresurada y milagrosa de los problemas, solución que no por casualidad se concentra en el final de la narración. Pero también explota otras técnicas, como la lágrima fácil en todos los personajes, incluido ese hombre fuerte que parece ser el corregidor, quien puede gastar una broma pesadísima o de una extrema crueldad a don Juan de Cárcamo mientras este aún viste sus ropas de gitano, como comentaré enseguida, pero apenas puede reprimir unas lágrimas cuando Preciosa, llorando, le pide la liberación de su amado: “si no fuera por no dar indicios de flaqueza, le acompañara en sus lágrimas” (99).

El personaje de Preciosa está construido en torno a un puñado de virtudes ligeramente matizadas, pues “era en extremo cortés y bien razonada”, además de “algo desenvuelta”, adjetivo este muy peligroso en la colección, si bien Preciosa lo es de esa manera atenuada en la que el narrador se detiene: “pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad” (29). Sin embargo suele olvidarse que Preciosa también viene definida por una peculiaridad física que le impide tostarse bajo los efectos del sol y el aire, a diferencia de sus compañeros gitanos (y del resto de los mortales). Esa envidiable resistencia a los rayos solares en la novela anticipa una distancia con la raza —como se diría en la época de Cervantes— a la que pertenece al menos en apariencia. Más que su dominio retórico, más que su rechazo de las historias sucias, más que esa honradez acrisolada e incluso más que su insólita e insistente defensa del matrimonio católico, Preciosa es distinta desde la piel, una piel tan fina y blanca que nada puede con ella: “Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos” (29). Y ese rasgo es también

ESTUDIOS EN HOMENAJE AL PROFESOR MARTÍN DE RIQUER

THE REST IS SILENCE: PROTAGONISTA FEMENINA Y FINAL DE LA NOVELA EN LA GITANILLA Y LA ESPAÑOLA INGLESA

“milagroso”, como podría decir el corregidor, o altamente inverosímil. Sin embargo el narrador es el dueño de su historia y maneja sus hilos en función de sus intereses.

En esta particular poética, rápidamente dirigida a explorar la flexibilidad de una trama que se basa en el suspense, no caben las repeticiones, sobre todo cuando hay que volver a relatar a un personaje lo que el lector ya conoce por las páginas precedentes. Así, en los párrafos finales, tras el reconocimiento de los padres de Preciosa y su hija, la novela nos ahorra todos los detalles de esa muy verosímil puesta al día, pues no escuchamos a Preciosa volver a contar lo ya conocido: “hicieron sus padres a Preciosa cien mil preguntas, a quien respondió con tanta discreción y gracia, que, aunque no la hubieran reconocido por hija, los enamorara” (102): “cien mil preguntas”, para los amantes de la literalidad, son muchas preguntas... y muchas respuestas. Claro que el hallazgo de tan nueva como cálida identidad modifica la palabra dada de matrimonio, pues ahora, como luego hará Leonisa en *El amante liberal*, las decisiones en materia de matrimonio de una joven heredera dependen de la voluntad de los padres, aunque un suspiro bien interpretado por una madre inteligente no deja dudas sobre la inclinación de Preciosa. La hija recuperada habla, calla y suspira, tanto para comunicar sus deseos como en función de los fines del narrador.

El diálogo entre el corregidor y Juan de Cárcamo ocupa una página, mucho espacio en esta situación, para desarrollar una broma auténticamente insufrible. La diversión del corregidor es sobre todo la de los lectores. ¿Juan habla porque es hombre, como el corregidor, mientras las mujeres quedan recogidas y silenciosas en sus habitaciones? Es una posibilidad, pero más bien creo que la novela busca, cerca del final, una conclusión brillante: Preciosa ya ha tenido su lugar bajo los focos con el intenso reconocimiento y ahora la atención del narrador se traslada a otra escena, mucho más dura, pues el corregidor solo le promete a Juan de Cárcamo casarlo antes de mandarlo a la horca. Los hombres hablan ¿porque son libres? Se da la interesante paradoja de que Juan se halla “con entrambos pies en un

cepo y con las esposas a las manos y que aún no le habían quitado el pie de amigo” (103) y así se desarrolla una conversación que está muy lejos del ideal del *free speech*. Para el hilo de la historia es conveniente apreciar que el narrador ha dividido su atención y, con ella, la de los lectores. Por eso, mientras resume en una sola frase la larga conversación de Preciosa (“dio cuenta Preciosa a su madre de todo el discurso de su vida”, 104), se detiene en una escena nueva, con mucho diálogo, y con un especial interés morboso: la del gitano preso y el padre de Preciosa. Cuando esa misma noche llevan a Andrés-Juan ante Preciosa, este acude “con una gran cadena que desde los pies todo el cuerpo le ceñía” (105). No extrañará que la corregidora le comente al marido “que eran demasiados los sustos que a don Juan daba; que los moderase, porque podría ser perdiese la vida con ellos” (105). El más que peculiar sentido del humor no es del gusto de Preciosa, ni siquiera de la gitana, ni de los asistentes al acto, porque evidentemente se teje para un lector ávido de sorpresas, que gusta de situaciones extremas con final feliz, y que “debía experimentar [...] un placer adicional” (Rodríguez-Luis, 1980: I, 135). De algún modo es lo que le explica la corregidora a Preciosa: “todo lo que ves ha de redundar en tu gusto y provecho”.

El cura se niega a casar a Preciosa y a su pretendiente, lo que permite prolongar aún más el final y, al mismo tiempo, entrar por el conveniente aro de la legalidad. De nuevo en una conclusión que da vueltas y vueltas son necesarias las explicaciones, para un atónito don Juan de Cárcamo que pasa en un instante de una muerte injusta a la consideración que como noble merece, y esas palabras no las escucha el lector aunque en el relato el narrador constata que se pronunciaron: “en breves razones doña Guiomar contó la pérdida de su hija, y su hallazgo, con las certísimas señas que la gitana había dado de su hurto” (106) y la alegría se extrema al incorporar a ella a un exultante novio que cambia, tan al gusto barroco, la muerte por la felicidad.

A partir de este momento no hay ninguna intervención en estilo directo, así que el silencio de Preciosa es el de todos. Es cierto que su papel

se ensombrece y se colocan *in the spotlight* personajes como el corregidor, el arzobispo, el padre de Juan de Cárcamo, “los poetas de la ciudad” e incluso el narrador (quien en el último párrafo comienza con un “olvidábaseme de decir”², 108), todos en apresurado desfile, sin tiempo para más diálogos, pues lo que hay que “celebrar” es “el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla” (108), un caso que muy dignamente se cierra con la consecución de un matrimonio que parecía imposible. Preciosa se calla, porque todos se callan, porque la historia se termina. Pero mucho más importante que el cambio de técnica, previo al apagón del estilo directo, es el hecho, casi nunca resaltado, de que Preciosa entra en el mundo de la nobleza o en el del patriarcado, si se prefiere, “sin tener que renunciar a la compañía de la vieja gitana y ¡sin perder su nombre!” (Güntert, 1993: 121).

3. SEGURIDADES Y SILENCIOS DE UNA ESPAÑOLA INGLESA.

De hacer caso de las deducciones cronológicas y de los paralelismos que encuentra El Saffar, la comparación casi obligada con *La gitanilla* sería *La ilustre fregona*. Sin embargo, me parece mucho más útil para mis intereses elegir otra novela de la colección, una que permita apreciar que las técnicas de conclusión de las novelas son similares, no importa cuál sea el subgénero o los elementos constructivos. Por eso, estudiar y comparar el final de *La española inglesa* con el de *La gitanilla* promete un gran rendimiento analítico, pues si esta novela es más de personaje y aquella más propiamente de aventuras esa distancia permitirá, una vez que se comprueben ciertas similitudes, obtener unas conclusiones con validez más general. Es decir, si el narrador niega la palabra a Preciosa y a todos los demás en su conclusión, se podrá ver si el procedimiento funciona igual en una novela donde “the absence of individual traits in either major or minor characters” (El Saffar, 1974: 150) es evidente.

Pero, en ese juego de espejos y duplicidades que son también las *Novelas ejemplares* las dos novelas están unidas por algunos lazos: el título que alude a la protagonista, el rapto de ambas (tempranísimo en *Preciosa*, con siete años en *Isabela*), la educación y crianza en una cultura muy diferente de la propia, el reencuentro con la familia biológica. Por supuesto *La española inglesa* también mantiene lazos con una novela de aventuras que la antecede en la colección, *El amante liberal*, de la está separada por una novela de toques picarescos, *Rinconete y Cortadillo*, en una suerte de disposición que busque la variedad. Incluso hay quien encuentra una poderosa unión de las tres primeras novelas con protagonistas femeninas³ (y no solo masculinos, como en *Rinconete*).

Isabela, la “española inglesa”, “la más hermosa criatura que había en toda la ciudad” (217) —lo que es un extraño elogio para una niña de siete años— es raptada en Cádiz por “un caballero inglés”, “aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel” (218; no sería fácil ahondar en qué quiere decir esta última frase ...). Como otras heroínas ejemplarmente cervantinas Isabela sabe hablar (y también escribir), y puede contestar una declaración de amor de su hermanastro de adopción y futuro marido de manera “honesta, hermosa y discreta” (221) y también, añadido yo, con mucha facundia, para explicarle que como Preciosa con sus padres recién hallados, como Leonisa en el puerto de Trápani y con sus padres delante, ella hará lo que le digan sus padres (adoptivos, en este caso), que, por azares novelescos son también los de Ricaredo, su pretendiente. Ricaredo queda “con lágrimas en los ojos” mientras Isabela “con admiración en el alma” (221), lo que admirará al lector y más cuando descubre que él tiene veinte años y ella solo catorce. Los matices son numerosos en *La española inglesa*, una novela donde aparentemente se hace lo que dice el autor y eso le sirve a El Saffar para fecharla tardíamente (debido, entre

2. “Casi parece una travesura del autor. Es como si dijera: «La historia no se acaba hasta que yo quiera — he aquí un poquito más »” (Riley, 1992: 695).

3. “Si me fascina la novela *La española inglesa* es porque creo haber descubierto en ella los componentes de un modelo novelístico cervantino, el mismo que subyace en *La gitanilla* y en *El amante liberal*” (Güntert, 1993: 147).

ESTUDIOS EN HOMENAJE AL PROFESOR MARTÍN DE RIQUER

THE REST IS SILENCE: PROTAGONISTA FEMENINA Y FINAL DE LA NOVELA EN LA GITANILLA Y LA ESPAÑOLA INGLESA

otras razones, a “the nearly absolute control of the author over the lives of the characters”, 1974: 150). No será la última vez que lllore Ricaredo, y en público, pues aunque sabe hablar y lo hace en la novela (al final durante casi cuatro páginas), en otras ocasiones no lo consigue, por ejemplo delante de la reina y ante Isabela: “queriéndola hablar no pudo, porque se le puso un nudo en la garganta que le ató la lengua, y las lágrimas acudieron a sus ojos, y él acudió a disimularlas lo más que le fue posible” (227). Isabela también llora en esa ocasión, con algunas peculiaridades: “comenzó a derramar lágrimas, tan sin pensar lo que hacía y tan sesga y tan sin movimiento alguno, que no parecía sino que lloraba una estatua de alabastro” (227). Héroe y heroína llorones ante un público igual de llorón, todos se liberan mediante este procedimiento catártico (aunque otros puedan ver que llorar es inherente a una literatura nacional que casi se inicia con este verso: “De los sos ojos tan fuertementre llorando”). Isabela es una mujer fuerte, que a veces llora, pero que sobre todo mantiene un dominio de sí sorprendente, de manera muy especial en situaciones difíciles, como cuando es envenenada o cuando le comunican la muerte, que luego se revelará falsa, de Ricaredo:

Acabada de leer la carta, sin derramar lágrimas ni dar señales de doloroso sentimiento, con sesgo rostro y, al parecer, con sosegado pecho, se levantó de un estrado donde estaba sentada y se entró en un oratorio, y hincándose de rodillas ante la imagen de un devoto crucifijo hizo voto de ser monja, pues lo podía ser teniéndose por viuda (255).

Isabela se define por usar un prodigioso autocontrol, como Leonisa (véase Díez, 2014). Ante una inminente entrevista con la reina inglesa Isabela tiene arrestos para consolar a su preocupada madre adoptiva y secuestradora, pues no parece que le imponga mucho hablar con la

reina, siendo ella técnicamente una “prisionera”: “No le dé pena alguna, señora mía, ese temor, que yo confío en el cielo que me ha de dar palabras en aquel instante, por su divina misericordia, que no solo no os condenen, sino que redunden en vuestro provecho” (222). En Isabela debería pesar muy negativamente su condición de cautiva, la obligación de guardar el secreto de que sus secuestradores y padres son católicos, la necesidad de hablar en inglés y la circunstancia de dirigirse a la reina. Pero nada la arredra, de modo que el lector oye sus palabras primero, antes de escuchar a la reina este atinado juicio: “Buena es la española, pero no me contenta el traje” (225). La educación de la joven ha sido cuidadosa y ella sabe hablar en esta especialísima ocasión: “Dé Vuestra Majestad las manos a esta su sierva, que desde hoy más se tendrá por señora, pues ha sido tan venturosa que ha llegado a ver la grandeza vuestra” (224). Desde hoy es difícil imaginar el efecto que podrían tener en los lectores las muestras de admiración de una reina que no ha sido muy bien tratada en nuestra literatura, pero la ficción se impone y el relato marca su propio ritmo, hasta el punto de que la reina homónima de la protagonista presume de hablar y entender el español.⁴

La silenciosa Isabela de las últimas páginas de *La española inglesa* puede y debe recordar otros silencios y debe recordar también otros contrastes, pues Isabela habla cuando debe hacerlo de una manera muy elocuente. El lector recuerda, por ejemplo, que justo antes del final, en la escena en la que Isabela va a tomar el hábito religioso la descripción de un largo y abigarrado párrafo se detiene en el punto en que “Isabela tenía un pie dentro de la portería del convento” y alguien “a grandes voces” dice: “¡Detente, Isabela, detente, que mientras yo fuere vivo no puedes tú ser religiosa!” (256). Una escena tan cinematográfica, diría quizá alguien, se completa con una rápida descripción del movimiento de Ricaredo, que, “hendiendo por toda la gente” acude con prisas

4. Güntert acierta cuando se distancia de quienes buscan una cronología precisa en la novela que se adapte a los intereses de la monarquía hispánica: “Lejos de «reflejar» la situación política de su tiempo, Cervantes trata —en tanto que escritor— de aprovecharla estratégicamente, concibiendo una intriga conciliadora y filobritánica contraria al fanatismo de los más” (146).

hacia donde están Isabela y sus padres (los padres son omnipresentes en las *Ejemplares*), y en pleno y agitado movimiento, el narrador se anota la pérdida de un “bonete azul redondo” que deja a la vista una imagen calculadamente ambigua de Ricaredo: “una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados y rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco” (257), ambigüedad que el narrador promueve⁵ y que al mismo tiempo se apresura a aclarar, en un juego muy cervantino: “señales que luego le hicieron conocer y juzgar por extranjero de todos” (257). Intercambian dos frases los amantes para que, en la primera, Ricaredo explique que quiere ser reconocido como esposo, y en la segunda Isabela lo reconozca dentro de su sorpresa: “si ya no eres fantasma que viene a turbar mi reposo” (257). Isabela, una vez superado el desconcierto, es la encargada por el narrador de hacer la profesión de amor hacia su prometido y también la que debe organizar la salida de esta situación: “Venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que pide nuestra santa fe católica” (257).

Como en otros casos, la puesta en escena exige una publicidad que aquí también se cumple, pues “todas estas razones oyeron los circunstantes”, aunque se precisan más explicaciones, que ofrece el padre a los que quieren escucharlas en su casa, “que allí se la contarían de modo que con la verdad quedasen satisfechos, y con la grandeza y extrañeza de aquel suceso admirados” (258). La rareza y la admiración están en la poética barroca, y las explicaciones, en esta ocasión, son tan necesarias para los presentes como para los lectores, que ignoran cómo ha resuelto Ricaredo sus asuntos para poder llegar a tiempo a Sevilla. Sin embargo, como “no muy expertamente hablaba la lengua castellana” “le pareció que era mejor fiarlo de la

“Todas estas razones
oyeron los circunstantes”

lengua y discreción de Isabela” (258). Así pues, hay que dividir ahora el relato en dos partes: las palabras de Isabela, que cuentan su historia desde el principio, y las de Ricaredo, que nos ponen al día en *the latest*. Para mis propósitos es impagable la más que oportuna presencia del narrador para obviar el resumen de Isabela, más que conocido por los lectores, y que demuestra hasta qué punto este narrador (y el autor tras él) es consciente de sus poderes: “Callaron todos los presentes y teniendo las almas pendientes de las razones de Isabela, ella así comenzó el cuento, el cual *le reduzgo yo* a que dijo todo aquello que desde el día que Clotaldo la robó en Cádiz hasta que entró y volvió a él le había sucedido” (258, *mi cursiva*);

el narrador, en pleno uso de sus atribuciones, enumera los hitos más importantes de la compleja historia. Isabela no puede suplir el relato de su amado porque ella también ignora lo que ha pasado y, por otra parte, no tiene mucho sentido que Isabela traduzca lo que Ricaredo expone, por eso el narrador prefiere que Ricaredo, en perfecto castellano, cuente su historia en cuatro largas e interesantes páginas, llenas también de peripecias. Naturalmente, como en *La gitanilla*, hay que confirmar las palabras con pruebas, que aquí son los “recaudos” y la propia presencia del florentino que debe pagar la cédula. “Todo esto fue añadir admiración a admiración y espanto a espanto” (262). Con la rapidez acostumbrada hay que concluir y no hay más intervenciones en estilo directo⁶, aunque el narrador se cuida de hacer constar que siguieron hablando todos, Isabela incluida. La boda es preceptiva, como “las alabanzas a Dios por sus grandes maravillas” (263). Puede resultar muy oportuno el uso del plural para explicar que Isabela y Ricaredo “suplicaron al Asistente honrase sus bodas, que de allí a ocho días pensaban hacerlas” (263).

5. Algunos comparan a Ricaredo con Marte por su atuendo militar, pero “otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus que para hacer alguna burla a Marte de aquel modo se había disfrazado” (236).

6. En el cómputo de intervenciones en estilo directo de las mujeres, que practica cierta crítica, algunas frases en riguroso estilo indirecto cobran un valor especial por su dificultad para ese cómputo: “Isabela le respondió que no solos dos años le aguardaría, sino todos aquellos de su vida hasta estar enterada que él no la tenía, porque en el punto que esto supiese, sería el mismo de su muerte” (249).

4. LOS PODERES DEL NARRADOR.

La literatura tiene sus leyes, lo que, *mutatis mutandis*, es una forma elegante de decir lo que los futbolistas expresan con tanto gracejo como variedad cuando hablan de su arte: “El fútbol es así”. La poética de la novela corta exige un final emocionante y rápido y los personajes pierden la palabra, hombres y mujeres, en función de los objetivos globales de la narración en la que se insertan. El narrador cervantino despliega en esos finales sus calculadas ambigüedades (como la crítica lleva mucho tiempo señalando, aunque no siempre esas ambigüedades coincidan), sus sorpresas, sus enseñanzas... ¿Es necesario escuchar a las protagonistas sus propias palabras hasta el mismísimo último momento de la historia? El complejo logro

de casarse una gitana con un noble; un amante petulante y rechazado con una hermosa joven de clase alta que ha sido raptada por los piratas y llevada a una lejana y aparentemente sin esperanza aventura por el Mediterráneo oriental; una novicia con un inglés que tanto se parece a Marte como a Venus al que se creía muerto y que ha tardado dos años en llegar a Sevilla para impedir, en el último segundo, la entrada en religión de su amada; núcleo y final obligado, el complejo logro de casarse, decía, en estas extremas circunstancias no deja mucho lugar para más. Los personajes ya no intervienen con sus propias palabras, pero no se callan. Ni ellas, ni ellos. El narrador los sigue manejando también al final⁷, hasta que se cumplen sus intereses y la historia acaba. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Cervantes, Miguel de (1613): *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, ed. Jorge García López, est. preliminar. Javier Blasco.
- ◆ Díez, J. Ignacio (2005): “Mujeres sobre fondo gris: la sobrina y el ama”, en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 329-352.
- ◆ Díez, J. Ignacio (2014; en prensa): “Hablar y callar: la libertad de Leonisa y de doña Estefanía”, en Eleonora Basso, María de los Ángeles González y Fernando Ordóñez (eds.), *Barroco, Sujeto y Modernidad: a 400 años de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Montevideo, Universidad de la República.
- ◆ El Saffar, Ruth S. (1974): *Novel to Romance. A Study of Cervantes' Novelas Ejemplares*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University.

- ◆ Güntert, Georges (1993): *Cervantes: Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Puvill, 1993. Incluye “Discurso social y discurso individual en *La gitanilla*”, págs. 112-126, y “Ejemplaridad e ironía en *La española inglesa*”, págs. 143-155.
- ◆ Parodi, Alicia y Noelia Vitali, coords. (2013): *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, Buenos Aires, Eudeba.
- ◆ Riley, Edward C. (1992): “Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, I, págs. 691-702.
- ◆ Rodríguez-Luis, Julio (1980), *Novedad y ejemplo de las “Novelas” de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 2 vols.

LOS NOMBRES DEL CABALLERO: AMADÍS Y DON QUIJOTE

JUAN CARLOS PANTOJA RIVERO, IES Alfonso X el Sabio, Toledo, y Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: La identidad y la razón de ser de los caballeros andantes tiene una estrecha relación con el nombre, que les permite acceder a la vida amorosa, social y guerrera. El artículo analiza la evolución de los nombres de Amadís y de don Quijote, en la doble vertiente seria y paródica que caracteriza a las dos obras. **Palabras clave:** libros de caballerías, nombres, doncella amada, fama. **RÉSUMÉ:** L'identité et la raison d'être des chevaliers errants a un étroit rapport avec leurs noms, ce qui leur permet d'arriver à leur vie amoureuse, social et chevaleresque. L'article analyse l'évolution des noms d'Amadís et de don Quichotte d'après une double perspective, sérieuse et parodique, qui caractérise les deux ouvrages. **Mots clés:** livres de chevalerie, noms, dames aimées, réputation.

7. La escasa presencia para algunos de la sobrina y el ama en el *Quijote* no es una carencia ni se debe, en mi opinión, a un rechazo o censura de lo femenino, sino a las exigencias del relato que el autor quiere contar a través de su narrador o narradores (Díez, 2005).