

EL “MISTERIO ESCONDIDO” EN *EL CELOSO EXTREMEÑO*: UNA APROXIMACIÓN AL ARTE DE CERVANTES

Una de las cuestiones que más han preocupado a la crítica cervantina es sin duda la de la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*, y no es de extrañar que la novela *El celoso extremeño* haya suscitado quizás el mayor interés a este respecto. Como se sabe, existen dos versiones: una, en el manuscrito de Porras de la Cámara preparado para el recreo del Cardenal Niño de Guevara entre 1600 y 1609, y la otra en la colección de *Novelas ejemplares* publicada por Cervantes en 1613. Las dos versiones exhiben ligeras variantes textuales y un cambio argumental pequeño pero de gran trascendencia: en la versión de Porras la esposa del extremeño sucumbe al adulterio, mientras que en la de 1613, el acto no llega a consumarse. Este cambio fue el que notoriamente le ganó a Cervantes la acusación de hipocresía por Américo Castro, quien vio ahí el deseo por parte de un escritor marginado de congraciarse con las autoridades de una España mojigata y conformista¹. Tan severo juicio sobre los motivos de Cervantes provocó una polémica en torno a la novela hasta que Castro mismo se retractó de la acusación de hipocresía y reconoció el valor de la versión de 1613 en un ensayo titulado “Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*”². Lo cierto es que unos veinte años después de este ensayo de Castro, Cervantes sigue deslizándose ante los cervantistas: no ha surgido aún un consenso acerca de la ejemplaridad de esta novela.

La opinión de la crítica más reciente es que la incertidumbre misma sobre la intencionalidad artística y moral de Cervantes quizá

¹ A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Hernando, Madrid, 1925, p. 244.

² A. CASTRO, “Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*”, *PSA*, 13 (1968), 202-222.

resulte de una consciente estrategia narrativa por parte del autor. El primero en formular esta interpretación fue A. F. Lambert, en un importante artículo cuya conclusión era que al provocar reacciones contradictorias en el lector, “the story also warns the reader, not to lapse into total relativism, but to beware of imposing schemes which attempt to deny the freedom of people to be complex and unpredictable whether in reality or fiction”³. Esta lectura relativista (ya sea parcial o total) es recogida por Alban K. Forcione en su intento de demostrar el erasmismo de Cervantes en contraposición a lo que denomina este crítico la “filosofía del desengaño”, monológica y anti-vital, que caracteriza la obra de sus contemporáneos⁴. Para Forcione,

the reader is compelled to undergo the enlivening experience of struggling to render intelligible the disturbing elements, of truly collaborating in the creation of the work, and of learning that part of the elusive mystery which it recounts lies in the discovery of the responsibility and uncomfortable freedom with which the author dignifies him”⁵.

En resumen, lo que Cervantes nos ofrece con esta novela es una “obra abierta”, donde el lector es libre de interpretar el significado del relato sin tener que aceptar un sentido único impuesto por el autor tal como ocurre en las narraciones “cerradas” de la tradicional literatura de ejemplos⁶.

Esta manera de entender *El celoso extremeño* me parece acertada pero, a mi juicio, se corre el riesgo o bien de modernizar demasiado a Cervantes, extrayéndolo de su contorno ideológico, o bien de escindir su personalidad literaria en dos facetas aparentemente incompatibles: por un lado, el escritor irónico y pluralista, heredero de Erasmo y anticipador de la España liberal; por el otro, un autor conformista y ortodoxo, un militante más de la Contrarreforma española. Lo que me propongo en este ensayo es buscar las ideas literarias y los principios morales que podrían haber ins-

³ A. F. LAMBERT, “The two versions of Cervantes’ *El celoso extremeño*”, *BHS*, 57 (1980), 219-231.

⁴ A. K. FORCIONE, *Cervantes and the humanist vision*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1982, pp. 87-88, n. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE señaló la “forma abierta” de *El celoso extremeño* de 1613 en *Deslindes cervantinos*, Eds. de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961, pp. 76-78.

pirado la apertura en 1613 de la versión cerrada de *El celoso extremeño* incluida en el manuscrito de Porras⁷. Antes de proceder a un estudio de la novela conviene detenernos en el Prólogo a las *Novelas ejemplares* donde parece mostrarse esta doble faz de Cervantes: escurridizo e irónico a la vez que solemne y ejemplar.

EL PRÓLOGO COMO "OBRA ABIERTA"

Lo que se nota de entrada en este Prólogo es la actitud irónica de Cervantes hacia su lector. En primer lugar, se burla de la costumbre de muchos prologuistas de presentarle al lector testimonios de la autoridad y talento del escritor. Este es un tema favorito de Cervantes; lo encontramos en el prólogo del *Quijote* de 1605⁸. Ahora, al introducir las *Novelas ejemplares*, Cervantes alude directamente al prólogo anterior y emplea una técnica paródica muy parecida: se refiere a un amigo que podría ofrecer testimonios de la calidad del autor. En un extendido pasaje se nos pinta un retrato verbal de Cervantes como ejemplo de la clase de testimonio que este amigo imaginario hubiera podido presentar al público. Es un ejemplo de ironía tan fina que casi se nos escapa que todo aquello es una mera conjetura, un espejismo del lenguaje presentado por el mismo Cervantes en subjuntivo, no para "acreditar su ingenio" sino al contrario, para demostrar la vanidad de todo intento de buscar respaldos que autoricen las invenciones de un escritor: no hay garantías de calidad en el arte, no existen medidas objetivas para juzgar las intenciones del artista. El propio Cervantes nos explica la razón de ello: "Porque pensar que dicen puntualmente la verdad tales elogios es disparate, por no tener

⁷ Hasta hace poco la opinión general era que el texto de Porras representaba una versión temprana de la novela escrita por el propio Cervantes. En los últimos años se ha puesto en duda esta opinión. Véase al respecto E. T. AYLWARD, *Cervantes: pioneer and plagiarist*, Tamesis Books, London, 1983, y la reseña de este libro por GEOFFREY STAGG, "The refracted image: Porras and Cervantes", *Cervantes*, 4 (1984), 139-153. Cuando comparo las dos versiones, mi propósito es hacer resaltar ciertas cualidades en el texto de 1613. No me interesa en este ensayo establecer si Cervantes fue el autor del texto de Porras, pero creo que es posible que el manuscrito de Porras fuera una copia defectuosa de un original de Cervantes —posibilidad admitida por Stagg— y que podría haber incluido este texto cervantino el extendido pasaje sobre la "gente de barrio", posteriormente suprimido.

⁸ En mi libro *The half-way house of fiction: "Don Quixote" and Arthurian romance*, Clarendon, Oxford, 1984, pp. 82-90, estudio este prólogo detenidamente.

punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios” (p. 63)⁹.

Aquí creo que tenemos el germen de la actitud irónica de Cervantes hacia su lector. Surge de una conciencia aguda de que no existen criterios fijos para saber si una persona está diciendo la verdad; el lenguaje humano tiene múltiples recursos para ocultar o disfrazar las intenciones, y no hay manera, en consecuencia, de penetrar en la interioridad de otra persona para certificar su buena fe. De igual modo, en el discurso literario no existe “punto preciso” para determinar la verdad de la obra¹⁰; el lector nunca puede estar seguro de saber las intenciones del autor ni tampoco éste puede asegurarse de que sus intenciones trasciendan a sus lectores sin malentendidos. Lejos de gozar de una autoridad especial, el escritor se encuentra al mismo nivel que su lector. Así pues, Cervantes nos dice que ha “quedado en blanco y sin figura”, o sea, desprovisto de testimonios y autorizaciones. Por lo tanto, “será forzoso valerme por mi pico”. Aun así, esta voz no inspirará confianza porque es “tartamuda”; pero se nos asegura que el autor, “aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas” (p. 63).

Tales declaraciones introducen una técnica retórica en el Prólogo que cultiva la incertidumbre en el lector; son como velos que se tienden sobre el significado del texto. Cervantes parece afirmar algo para después sembrar dudas sobre su sentido exacto: su voz es tartamuda, aunque dirá verdades; estas verdades se transmiten por señas, pero las señas serán entendidas; las novelas “no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas”, sin embargo, no moverán a malos pensamientos al lector; aunque de ningún modo se podrá “hacer pepitoria” de estas novelas, se puede sacar fruto “así de todas juntas, como de cada una de por sí” (pp. 63-64). A veces inconexas o inconsistentes, estas declaraciones convierten el Prólogo mismo en una especie de juego entre el autor y el lector, y este juego es solamente una anticipación de los encuentros lúdicos que Cervantes le promete al lector de sus novelas: “Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras” (p. 64).

⁹ Las referencias remiten a la edición de las *Novelas ejemplares* de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE en Castalia, Madrid, 1982, t. 1.

¹⁰ También ocurre este tema en el *Quijote* cuando se burla Cervantes de la “puntualidad” de Cide Hamete y de Maritornes. Véase *The half-way house of fiction...*, pp. 149-152.

En su Prólogo, entonces, Cervantes se burla de las premisas fundamentales de la literatura ejemplar. Rechaza la idea de que un autor especialmente acreditado pueda transmitir una verdad bien definida que el lector, a su vez, podrá sacar del texto literario como un ejemplo sin más. El autor no goza de una superioridad moral sobre su lector; el lenguaje puede ocultar a la vez que declarar la verdad; las intenciones no pueden comunicarse en estado puro. En fin, el encuentro literario es como "una mesa de trucos", un juego donde dos contendientes intentarán entretenerse con las peripecias de la significación que ofrece el lenguaje humano.

Cervantes, sin embargo, no parece querer sumirse del todo en el espíritu de negación que alienta la ironía, sino que su discurso burlesco apunta hacia otro objetivo. Al final del Prólogo se dirige al lector de esta forma: "Sólo esto quiero que consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta" (p. 65).

Las burlas y evasiones de Cervantes nos conducen hacia un misterio que, se dice, tiene la potencialidad de "levantar" estas novelas ejemplares. Pero ¿cuáles son los términos de esta elevación? Me atrevo a sugerir que el misterio escondido levanta las novelas de su condición burlesca, semejante a una "mesa de trucos", hacia otro plano de comunicación que el lector tendrá que descubrir por sí mismo. Es decir que si Cervantes ataca la idea de autoridad literaria no es para negar las posibilidades de transmitir la verdad a través del texto, sino para indicar que la verdad del arte se comunica de una forma más indirecta y compleja de lo que supone la literatura didáctica tradicional.

Llegamos al fin del Prólogo y nos quedamos con una interrogante sobre el valor y sentido de las *Novelas ejemplares*. En cuanto creación literaria, el Prólogo es una "obra abierta" que presagia la misteriosa apertura de *El celoso extremeño*. Efectivamente, el juego discursivo del Prólogo, como veremos, se reanuda y prolonga en el argumento de *El celoso*. Pero como en aquel texto, Cervantes nos sugiere que las posibilidades de comunicación humana no se limitan a sólo dos modalidades del discurso —autoridad o ironía—, sino que hay otra más que las supera y trasciende.

ÁUTORIDAD Y ENGAÑO EN *EL CELOSO EXTREMEÑO*

El celoso extremeño plantea en forma directa la cuestión de la intencionalidad humana. Una persona celosa teme ante todo perder

lo que se imagina que le pertenece¹¹. Su relación con su prójimo estará, en consecuencia, plagada de sospechas por el simple hecho de no poder penetrar en la mente del otro para conocer sus más escondidas intenciones. El celoso, por lo tanto, está agobiado por las posibilidades de engaño: busca lo cierto, lo inequívoco, en fin, lo autoritario en las relaciones humanas para poder defenderse de las intenciones encubiertas de un enemigo. Verdad y engaño, autoridad e ironía, éstas son las polaridades en que se divide la conciencia atormentada e insegura de un hombre celoso.

En su novela, Cervantes encarna estas polaridades en las figuras antagónicas de Carrizales y Loaysa. Estos personajes representan dos maneras de ejercer el poder sobre los demás: Carrizales emplea un discurso autoritario de promesas, juramentos y prohibiciones; Loaysa un discurso engañoso lleno de burlas, ironías, y disfraces. Pero son contrarios que se atraen mutuamente: el celoso autoritario necesita creer en la amenaza constante del engaño, mientras que para un embaucador, los recelos de un desconfiado representarán un desafío a sus mañas. Hay pues una especie de fatalidad en el encuentro de Carrizales con Loaysa.

Tal como nos lo pinta Cervantes, el celoso extremeño no es ningún monstruo. Al contrario, es un ser conflictivo, presa de fantasías y temores. Lo que más anhela es el sosiego después de una vida errante ejerciendo el "inquieto trato de las mercancías" (p. 178)¹². Sin embargo, es víctima de un terrible dilema: para encontrar asiento tiene que relacionarse de alguna manera con otras personas, pero su carácter celoso le impide fiarse suficientemente de su prójimo. Carrizales permanece alienado y solo: no vuelve a su tierra natal porque teme "ponerse por blanco de todas las importunidades que los pobres suelen dar al rico" (pp. 178-179); decide no casarse porque con sólo imaginarse casado "le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones" (p. 179). El extremeño sobrevive a fuerza de imponer su voluntad defensiva sobre lo fluido e imprevisible de la vida misma. Y es precisamente lo imprevisible lo que viene a dar al traste con la firme resolución de no casarse: un buen día ve una bella niña de trece o catorce años asomada a una ventana y se enamora perdidamente de ella "sin ser poderoso para defen-

¹¹ ALISON WEBER, "«Tragic reparation» in *El celoso extremeño*", *Cervantes*, 4 (1984), 35-51, hace un minucioso estudio psicoanalítico de los celos de Carrizales (pp. 39-44).

¹² Las referencias remiten a la ed. de Avalle-Arce, t. 2.

derse" (p. 179). El azar ha destrozado la voluntad del viejo y lo ha expuesto a todos los riesgos de una relación con otro ser humano. El celoso, por su parte, no se deja llevar del todo por los caprichos de la fortuna. Intenta sobreponerse a este inesperado revés: se casa con la niña y la recluye en una especie de fortaleza que materializa en sus puertas cerradas y ventanas ciegas una monumental desconfianza hacia el mundo exterior.

El terrible encerramiento de la inocente Leonora es una poderosa metáfora de cómo Carrizales se esfuerza por controlar su propio destino, canalizando las fluidas relaciones humanas por unos cauces seguros. Su medio preferido de comunicarse con extraños es a través de órdenes, mandamientos, contratos y juramentos, modalidades del discurso humano que aspiran a garantizar la verdad. Por ejemplo, Carrizales les hace "un sermón" a todas sus esclavas y criadas, "encargándoles la guarda de Leonora"; éstas "prometiéronle [...] de hacer todo aquello que les mandaba"; la esposa "bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente" (p. 182). El discurso autoritario del celoso se empeña en purgar dobleces y ambigüedades de la comunicación humana, procura mantener la palabra estrechamente ligada a un solo significado, haciéndola única e inquebrantable¹³. En fin, esta forma de discurso es una parodia del lenguaje divino, cuyo Verbo puro y verídico trasciende el falible balbuceo humano. Tal analogía nos la comunica Cervantes por medio de una metáfora que equipara irónicamente la sumisión de la esposa y sus sirvientas a la voluntad de Carrizales con la devoción de unas religiosas en un convento: "De esta manera pasaron un año de noviciado, y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas" (p. 183).

Loaysa es la antítesis de Carrizales. El arraigo que busca el viejo, ya lo posee el joven porque está bien situado en una clase pudiente y pertenece, además, a la llamada "gente del barrio", grupo integrado por individuos procedentes de acomodadas familias sevillanas que, según el texto de Porras, "gobiernan el mundo, casan a las doncellas, descasan a las casadas, dicen su parecer de las viudas, acuérdanse de las solteras, y no perdonan a las reli-

¹³ En este aspecto se parece a Don Quijote, que también busca una estabilidad imposible en el discurso humano. Véase *The half-way house of fiction* . . . , pp. 126-138.

giasas” (p. 233)¹⁴. En fin, esta gente siente el más grande desprecio por los demás. El discurso autoritario del celoso Carrizales, basado en el excesivo temor a las intenciones del prójimo, es tratado con suma frivolidad por la gente de barrio, para quienes las promesas y votos de casadas, viudas o religiosas no merecen el menor respeto. Loaysa viene a ser el epítome de esta actitud; es un *virote*, término definido en Porras de la siguiente forma: “A los mozos solteros llaman también *birotos*, porque así como los birotos se disparan a muchas partes, éstos no tienen asiento ninguno en ninguna, y andan vagando de barrio en barrio” (p. 233). Gracias a su enorme confianza en sí mismo, Loaysa puede vivir en un continuo alboroto, mientras que el viejo Carrizales de la vida errante ansía ante todo un sosiego casi sobrenatural.

La voluntad de Loaysa es autosuficiente y despreocupada. Si se propone conquistar a la mujer de Carrizales no es porque la desee (ni siquiera la ha visto), ni porque tenga relación alguna con el viejo (no lo conoce para nada); es por llevar la contraria, porque “le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada” (p. 185). Al discurso autoritario de Carrizales, el virote opone un discurso engañoso, lleno de equívocos y falsas apariencias, donde la palabra “se dispara a muchas partes” sin tener asiento fijo en ningún significado. Loaysa es la figura del artista burlón e irónico: su modo de ataque contra la fortaleza de Carrizales es el disfraz —lo primero que hace es transformarse en pobre— y la música —se pone a cantar romances al son de una guitarra en la puerta de la casa de su víctima.

La novela de *El celoso extremeño*, en primera instancia, describe una contienda entre dos formas de afirmar la voluntad masculina de poder. Sin embargo, el medio de su actuación es femenino: la esposa-niña Leonora. Cervantes representa estas relaciones a través de los motivos de la llave y la cera. Las voliciones masculinas se resumen en el tema de “la llave maestra” que Carrizales hace “para toda la casa” y que Loaysa tiene que quitarle para poder penetrar en ella y seducir a su mujer. El papel de lo femenino en esta lucha es representado por la cera:

La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen

¹⁴ El texto de Porras se incluye, sin ortografía modernizada, en la ed. de Avalle-Arce, t. 2.

se les imprime en el alma como el sello en la cera [. . .] No se demandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería (p. 184).

Carrizales imprime su voluntad sobre la de su esposa para encontrar el sosiego deseado. Pero cuando Loaysa quiere quitarle el sosiego a Carrizales intenta sacar una copia de la llave maestra de la casa, imprimiéndola en un pedazo de cera. Por ejemplo, le explica al esclavo Luis: "Procurad vos tomar las llaves a vuestro amo, y yo os daré un pedazo de cera, donde las imprimiréis de manera que queden señaladas las guardas en la cera" (p. 189). Al conocer mejor la disposición de la casa, comprende Loaysa que tendrá que conseguir sólo una llave, la llave maestra, y ésta por mediación única de la esposa misma.

El significado simbólico de la llave maestra y la cera queda claro. Si Leonora (la cera) se dejara "imprimir" por la voluntad de Loaysa, el seductor podría crear un simulacro de la autoridad de Carrizales (la copia de la llave maestra), y con este simulacro se burlaría a gusto del extremeño. Esto es la seducción vista como parodia o ironía: una imitación maliciosa cuyo fin es subvertir lo imitado sin destruirlo directamente. Estamos aquí en el terreno del entremés de *El viejo celoso*. Pero en la novela de 1613, Cervantes no se queda en este nivel burlesco, va más allá en su elaboración del muy conocido tópico literario del engaño de un viejo casado con una niña. En el momento oportuno, la cera es rechazada a favor de un ungüento somnífero como medio para extraerle la llave maestra a Carrizales. La "virtud" del ungüento es sobrenatural: produce un sueño tan profundo que se asemeja a la muerte. Simbólicamente, Leonora "mata" a su marido cuando lo unta con el ungüento ("Dame albricias, hermana, que Carrizales duerme más que un muerto", p. 203).

No obstante, la sustitución de la cera por el ungüento representa también una amenaza para Leonora misma. A primera vista, lo que el ungüento le ofrece a Leonora es la libertad absoluta. Como observa ella misma: "si el ungüento obraba como él [Loaysa] decía, con facilidad sacarían la llave todas las veces que quisiesen y así no sería necesario sacarla en cera" (p. 202). Esta prometida libertad no tiene límites: se podrá hacer lo que se quiera todas las veces que fuere conveniente. Pero si desarrollamos el lenguaje simbólico veremos que, al anular la función de la cera, el ungüento anularía también la autonomía de Leonora. El símbolo de la ce-

ra, aunque pasivo, no le robaba la individualidad a la mujer; permitía un grado de consentimiento a la inocente niña (la cera) a dejarse sellar por la voluntad de un hombre (la llave), ya fuera éste Carrizales o Loaysa.

El ungüento, por el contrario, es un símbolo de una fuerza maligna que se esconde bajo la atractiva superficie de la libertad que Loaysa le promete a Leonora, un determinismo diabólico que podría llevarla a una especie de muerte: la muerte de su libre albedrío¹⁵. A este peligro se alude en la canción de la dueña, donde se encuentra en la estrofa final la última referencia a la cera:

Es de tal manera
la fuerza amorosa,
que a la más hermosa
la vuelve quimera;
el pecho de cera,
de fuego la gana
las manos de lana,
de fieltro los pies;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis (p. 252).

Es evidente aquí que el discurso engañoso de Loaysa es capaz de desatar una “fuerza amorosa” que, lejos de reforzar el libre albedrío, lo aniquilaría (“el pecho de cera/de fuego la gana”), convirtiendo a la víctima en un monstruo infrahumano: una quimera.

En esta fase de la novela, se empieza a esbozar una crítica a la libertad entendida como mera licencia. Leonora debe liberarse de las restricciones impuestas por Carrizales, pero tiene que guardarse también de Loaysa para no caer en un determinismo aún más poderoso. En realidad el estribillo de la canción no constituye solamente una crítica al régimen del celoso extremeño, sino que alude también a la necesidad de poseer una voluntad autónoma y responsable, capaz de resistir la “fuerza amorosa” que representa Loaysa (“que si yo no me guardo/no me guardaréis”). Las escenas que describen las maniobras del virote para conseguir la entrada a la casa del extremeño y seducir a su mujer representan el peligroso tránsito de Leonora. Ella tendrá que salvar el Escila de la astucia de Loaysa tanto como el Caribdis del

¹⁵ ALBAN K. FORCIONE, *op. cit.*, pp. 47-52, ha visto muy bien el aspecto demoníaco de la intervención de Loaysa.

autoritarismo de Carrizales para llegar por fin a un estado de auténtica libertad moral.

En primer lugar, vemos cómo los encuentros iniciales con Loaysa sirven para ayudar a Leonora a desprenderse por experiencia propia del discurso autoritario del celoso. La incursión de Loaysa en el mundo cerrado de Leonora evoca en la inocente muchacha sensaciones desconocidas de atracción erótica. Ella intenta conciliar su interés en el apuesto músico con la obediencia que le debe a su marido, haciendo que Loaysa jure que si se le permite entrar en la casa sólo hará lo que se le mande. Agitada inusitadamente por la aparición de otro hombre, de cuyas intenciones no puede estar segura, Leonora toma medidas para dominar la situación. No es de extrañar que estas medidas sean un calco de las que utiliza su marido Carrizales para dominarla a ella misma: Leonora trata de controlar la voluntad de Loaysa con un discurso autoritario de órdenes y juramentos. Claro está, en boca de la ingenua niña, tan obviamente débil ante la astucia de la dueña y el seductor, el discurso autoritario aprendido de Carrizales empieza a cobrar un aspecto ridículo por su patente ineficacia. Por ejemplo, Leonora le dice al virote:

Pero ha de jurar este señor, primero, que no ha de hacer otra cosa cuando esté acá dentro sino cantar y tañer cuando se lo mandaren, y que ha de estar encerrado y quedito donde le pusiéramos (p. 200).

Este motivo del juramento recurre varias veces y, en particular, se destaca el estrambótico y un tanto blasfemo voto que hace Loaysa antes de entrar en la casa (p. 206). Es obvio que Cervantes se está burlando del discurso autoritario promovido inicialmente por Carrizales y copiado por la inocente Leonora. En una clave jocosa y socarrona, el autor nos enseña lo inútil que es pretender controlar las acciones de otras personas por discursos coercitivos en tanto que estas personas estén libres de ocultar sus verdaderas intenciones. Esta verdad la reconoce hasta la simple esclava negra Guiomar, que exclama en su defectuoso castellano: "Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo; que aunque más jura, si acá estás, todo olvida" (p. 205). Pero la pobre Leonora sigue engañada: "Pues si ha jurado [. . .] asido le tenemos ¡Oh, qué avisada anduve en hacerle que jurase!" (p. 207).

Como era de esperar, cuando Loaysa consigue entrar en la casa, la situación empieza a escapársele a Leonora de entre las manos. Pronto llegará a reconocer la invalidez del juramento de

Loaysa. Se verá envuelta en una maraña de intenciones ocultas y palabras seductoras. La escena en que la dueña pasa una vela por el cuerpo entero de Loaysa para revelar su belleza a la asombrada niña es un maravilloso emblema verbal que capta un mundo diabólico de superficies engañosas que no dejan traslucir sus motivaciones secretas.

El discurso engañoso de Loaysa ha contribuido a la liberación de Leonora de la voluntad de Carrizales. Pero ahora queda el otro peligro: el que representa Loaysa; Leonora está expuesta a caer víctima del seductor. Sin embargo, hay indicios de que no se apoderará de ella por completo. Una vez deshecho el discurso autoritario, la libertad resultante crea una situación fluida donde nadie puede estar seguro de realizar sus propósitos. En este mundillo inquieto y mudable que ha introducido Loaysa dentro de la fortaleza del extremeño, no se puede contar con nadie ni con nada, ni siquiera con el unguento somnífero cuya "virtud" parece haber fallado cuando la negra Guiomar anuncia de pronto que Carrizales ha despertado (p. 210). Esta noticia causa el pánico, y el nefasto señorío de Loaysa, el nuevo maestro del "serrallo", se evapora en un instante: las mujeres salen corriendo y se esconden, "dejando solo al músico, el cual, dejando la guitarra y el canto, lleno de turbación, no sabía qué hacerse" (p. 210).

¿Qué función narrativa podría tener esta curiosa escena? A mi juicio forma un eslabón más en la cadena simbólica llave-cera-ungüento, porque, a pesar de que la alarma resulte ser falsa, la escena en sí nos comunica que el diabólico poder determinista del unguento no es infalible. O sea que la libertad acarrea riesgos no sólo para inocentes como Leonora sino también para burladores como Loaysa, quien "maldecía la falsedad del unguento y quejándose de la credulidad de sus amigos" (p. 211). Durante unos momentos, la situación se le escapa al seductor. Estamos ante una muy fina ironía de Cervantes, dirigida en esta ocasión contra Loaysa. Al subvertir el régimen autoritario de Carrizales el virote ha creado una situación de desenfreno. No obstante, una voluntad libre no tiene que sucumbir necesariamente al pecado; siempre cabe la posibilidad de que elija el bien en vez del mal. Esta verdad la ignora Loaysa tanto como el celoso extremeño. Así pues, con sólo un toque ligero y gracioso de su maestría narrativa, Cervantes anticipa en esta escena de la falsa alarma la ironía aun más grande que se avecina: la ingenua esposa va a salir venciendo a su seductor.

Efectivamente, vemos cómo al describir la manera en que Leo-

nora es persuadida por la dueña a entrar en la alcoba con el músico, Cervantes da indicios de que la joven esposa es consciente de los riesgos que está a punto de correr:

Tomó Marialonso por la mano a su señora, y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echándoles la bendición con una risa falsa de demonio, cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados (p. 213).

Se establece aquí un paralelismo muy significativo con el régimen autoritario de Carrizales gracias a un par de frases: "casi por fuerza" y "los dejó encerrados", que dan a entender que Leonora se está exponiendo a cambiar su reclusión matrimonial por otro tipo de encerramiento forzoso. Con todo, se deja arrastrar a la alcoba: "Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió"; esta vez, el deseo ha podido más que la virtud. Sin embargo, es notable que cuando entra Leonora en el cuarto donde está Loaysa, viene con el ánimo dividido, y como hemos visto, mucho antes de este encuentro sexual, Cervantes ha venido preparando el terreno, por medio de la cadena simbólica de la llavecera-ungüento-falsa alarma y otras pequeñas señas más, para la negativa de Leonora a consumar el acto de adulterio. Lejos de ser una imposición inverosímil del autor para satisfacer la mojigatería de su público, este resultado es plenamente coherente con el desarrollo del argumento de la novela.

Aún así, hay que cuidarse de no exagerar la virtud de Leonora. Cervantes alude a su resistencia con palabras bastante vagas: Leonora muestra su valor "en el tiempo que más le convenía" (p. 214). El sentido exacto de "convenía" en este contexto es muy difícil de fijar, pero hay cierto tono socarrón en el modo en que se nos informa del triunfo de la virtud en esta batalla de la cama. Es muy posible que, cegada por su indudable deseo físico por Loaysa, la joven se hubiera dejado llevar hasta el filo mismo del acto adúltero. En fin, esta forma tan ambigua de referir su resistencia al adulterio no excluye cierta complicidad por parte de Leonora en el encuentro con su seductor. Ya se había mostrado cómplice entusiasta en la maniobra para engañar a su marido con el ungüento, ahora también podría haber colaborado con Loaysa hasta "el tiempo que más le convenía" para guardar su honor intacto¹⁶. Al ser así, Loaysa hubiera sucumbido a la más punzan-

¹⁶ RUTH EL SAFFAR, *Novel to romance: A study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1974, p. 45, no-

te ironía: el engañador engañado por su pretendida víctima.

A mi juicio, no es posible ver un ejemplo de heroísmo moral en la conducta de Leonora¹⁷. Ella no está libre de culpa; como mínimo, ha engañado a su marido y se ha dejado encerrar en una alcoba con un hombre. Si esto va a dañar su relación con Carrizales, ella habrá contribuido lo suyo a la destrucción del matrimonio. En efecto, Cervantes parece querer indicar cierta culpabilidad cuando escribe: "Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos" (p. 215). Leonora no habrá caído plenamente en el adulterio, pero se ha prestado a un enredo adúltero. Cuando la descubre su marido en la cama con un extraño, no será fácil convencerle de que se trata solamente de un malentendido.

La cuestión que ha de resolverse en el desenlace es simplemente: ¿qué posibilidades hay de salvar el matrimonio? Una solución positiva requerirá un alto grado de confianza mutua entre los esposos. La crisis provocada por la presencia de Loaysa en la casa ha enfrentado este curioso matrimonio desigual y autoritario a las realidades fluidas de la libertad humana. Se salvará o no, según acepten ambos esposos las responsabilidades del libre albedrío. En esto le lleva la ventaja Leonora a Carrizales. Su experiencia con Loaysa y la dueña le ha dado la posibilidad de rechazar tanto el discurso autoritario como el discurso del engaño. Al comienzo del desenlace, Leonora ya no es una ingenua ni tampoco un dechado de virtudes, se ha inmiscuido en el embrollo de la condición humana, mientras que Carrizales permanece encerrado por sus celos en una fortaleza de desconfianza. Habiendo experimentado las incertidumbres de la libertad, Leonora está en condiciones para saber mejor que su marido qué es lo que se requiere para fundar una auténtica relación con otra persona.

EL DESENLACE

Al introducir el discurso del engaño dentro de la fortaleza de Carrizales, Loaysa ha desencadenado una complicada serie de malentendidos y equivocaciones cuyo fin no puede ser previsto. Si

ta cómo Leonora podría haber efectuado un "equilibrio" en la cama entre complicidad y rechazo de su seductor.

¹⁷ Por ejemplo, FORCIONE, *op. cit.*, p. 72, ve "authentic heroism" en la resistencia de Leonora. Este punto aparte, su análisis del despertar de la voluntad libre de Leonora me parece admirable.

hasta la escena de la cama adúltera el discurso del engaño ha mostrado un aspecto más bien desenfadado y placentero, cuando despierta Carrizales, el mal subyacente hasta ahora se manifiesta de pronto, sumiendo el desenlace en un ambiente sombrío que roza lo trágico.

El desenlace del argumento está montado sobre dos malentendidos entrecruzados. En primer lugar, Carrizales cree que su esposa ha cometido el acto de adulterio, lo cual no es verdad. Por su parte, Leonora se imagina que la aflicción de Carrizales ha sido causada por el unguento con el que ella misma lo había untado. Ambos están profundamente dolidos: el marido por la supuesta traición de su mujer, Leonora por un sentido de culpabilidad al ver que el unguento que facilitó su extraña aventura con Loaysa ha podido dañar la salud de su anciano esposo. Estos malentendidos no se aclaran del todo; aunque Leonora llega a saber que el dolor del marido no se debe al unguento, Carrizales muere creyendo que Leonora lo ha engañado. Por lo tanto, no hay una reconciliación sentimental entre los esposos, como han sugerido varios críticos¹⁸. Por el contrario, como señala Stephen H. Lipmann, los esposos quedan tan distanciados entre sí al final como al comienzo de su matrimonio: no ha nacido un nuevo amor; no se ha redimido este matrimonio *contra natura*¹⁹.

Aunque negativo y hasta trágico, este desenlace obedece a una lógica temática y psicológica. Para desentrañar esta lógica conviene preguntarnos ¿cómo se podría haber solucionado el malentendido respecto al presunto adulterio? Sólo se hubiera aclarado si Leonora le hubiera podido revelar la verdad a Carrizales. Pero éste, a su vez, tendría que creer lo que le cuenta su mujer; es decir, tendría que demostrar un grado de confianza en la buena fe de otra persona que sería inverosímil para un personaje de condición tan extremadamente celosa. Esta solución hubiera sido radicalmente inconsistente con la psicología de Carrizales. De otra manera, Carrizales le podría haber exigido a Leonora pruebas o garantías de su buena fe. Esta solución también hubiera sido ilógica porque hubiera contradicho un tema fundamental del relato don-

¹⁸ Véase EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 47, para quien "the first true communication" se establece entre los esposos durante el desenlace a pesar del malentendido; LAMBERT, *art. cit.*, p. 230, también ve "tenderness" y "physical intimacy"; FORCIONE, *op. cit.*, p. 79, opina que el abrazo final de la pareja constituye "a poignant expression of intimacy, intensity and interiority".

¹⁹ "Revision and exemplarity in Cervantes's *El celoso extremeño*", *Cervantes*, 6 (1986), p. 115.

de se nos demuestra la ineficacia del discurso autoritario de promesas, votos y juramentos ante el discurso del engaño. La verdad es que el matrimonio es insalvable porque no existen las condiciones en que se podría establecer la confianza, y sobre ésta, el amor.

La diferencia entre la versión de 1613 y la de Porras es que Cervantes hace resaltar muy específicamente la falta de confianza entre los esposos como el impedimento más grande a una reconciliación. Al evitar que Leonora caiga en el adulterio, Cervantes le da un enfoque diferente al desenlace: no es una cuestión de castigo o venganza, sino de crédito y buena fe. La responsabilidad cae sobre el marido tanto como sobre la esposa. Si comparamos la disculpa de Isabela en la versión de Porras con la de Leonora en 1613, la diferencia de enfoque se hace patente. En Porras, el desenlace es confuso, ilógico y desesperanzador; en 1613, las cosas quedan claras y consecuentes con el desarrollo del argumento.

En la versión de Porras, Isabela, que sí ha cometido el adulterio con Loaysa, se arrepiente y busca una reconciliación con su marido. Se disculpa de esta forma:

Vivid vos muchos años, mi señor y todo mi bien; que, puesto caso que no esteis obligado a creerme ninguna cosa de las que os dixere, por las malas obras que me habeis visto, yo os prometo y os juro por todo aquello que jurar puedo, que si permite el cielo que yo os alcance de días, que yo acabe los que me quedaren en perpetuo encerramiento y clausura, y desde aquí prometo, sin vos, de hacer profesión en una religión de las más ásperas que hubiere (p. 262).

Isabela intenta rescatar su crédito moral con promesas y juramentos. Pero esta conducta es ilógica por dos razones. Primero, porque la experiencia con Loaysa ha demostrado que los juramentos pueden violarse fácilmente; Isabela parece no haber aprendido nada. De todos modos ningún juramento hubiera sido suficiente para reivindicarse ante los celos de su marido. Segundo, porque al recurrir al discurso autoritario, Isabela le restituye toda la razón a Carrizales. Se nos dice que antes de morir, el celoso extremeño quedó “algo satisfecho [. . .] con el voto de Isabela” (p. 263). Este voto de Isabela de encerrarse en perpetuidad en un convento es un castigo impuesto por sí misma que justifica con creces la terrible reclusión en que Carrizales la ha mantenido y que en sí ha sido una de las causas principales de la pérdida de su virtud. La versión de Porras es una historia cerrada como un

círculo vicioso: Isabela acaba por hacerse otra vez el objeto de la voluntad de su marido.

La esposa en la versión de 1613 no ha caído en el adulterio, y cuando es acusada falsamente, tiene que establecer su inocencia a los ojos de Carrizales. ¿Cómo intenta convencer al marido de que está diciendo la verdad? Se dirige a él de esta forma:

Vivid vos muchos años, mi señor y mi bien todo, que puesto caso que no estais obligado a creerme ninguna cosa de las que os dijere, sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento.

Y comenzando a disculparse y a contar por extenso la verdad del caso, no pudo mover la lengua, y volvió a desmayarse (p. 220).

Ahora Cervantes no hace alusión alguna a promesas o juramentos; el discurso autoritario no aparece para nada; Leonora admite su parte de la culpa, pero sin someterse a la celosa autoridad de su marido. Al contrario, reconoce que no hay garantías que valgan para obligarlo a creerla; simplemente procede con explicar "la verdad del caso" hasta que se apodera de ella la emoción.

Leonora no insiste en disculparse con repetidos juramentos tal como lo hace Isabela, porque lógicamente no hay medios para hacer que el celoso se fíe de ella. Aunque Carrizales tarda siete días más en morir, no se nos dice que Leonora hubiera tratado otra vez de hacerle conocer la verdad. Hubiera sido un esfuerzo inútil. Hasta cuando intenta reconocer su culpa en este matrimonio desastrado, Carrizales no puede desprenderse del discurso autoritario; su afán por controlar las voluntades ajenas se pone de manifiesto otra vez cuando pretende actuar con generosidad al revisar su testimonio a favor de Leonora: "y así verá que, si viviendo, jamás salí un punto *de lo que pude pensar ser su gusto, en la muerte hago lo mismo*, y quiero que le tenga con el que ella debe de querer tanto" (p. 219)²⁰. La realidad es que no hay posibilidad de verdadera reconciliación para esta pareja desavenida porque no hay confianza entre los esposos. Es esta conciencia de la frustración inevitable de su relación con Carrizales lo que explicaría, a mi juicio, el segundo desmayo de Leonora.

Aun así, el desenlace de 1613 no es tan rotundamente negativo como el de Porras. Se respira un aire de libertad; queda claro que ambos discursos del poder —el autoritario y el engañoso— han sido superados por Leonora. Pero es más: se señala la exis-

²⁰ Véase LIPMANN, art. cit., p. 117: "By revising his will, Carrizales intends once again to shape Leonora's life".

tencia de un discurso superior, un plano de vida humana que trasciende las mezquinas voliciones de Loaysa y de Carrizales:

Quedó Leonora viuda, llorosa y rica; y cuando Loaysa esperaba que cumplierse lo que ya él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad. Él, despechado y casi corrido, se pasó a las Indias (p. 220).

Vale la pena señalar que la entrada de Leonora en el convento en esta versión no es ningún tópico manido sino que está finamente integrado en el argumento de la obra. Al ser inocente de adulterio, Leonora no tiene que meterse monja para expiar una deshonra o para castigarse como lo hace Isabela; es una decisión libre, y esta decisión frustra tanto lo que “dejaba mandado” su marido como lo que esperaba de ella Loaysa. Cervantes no describe el ingreso en el convento como si fuera algo penoso, emplea términos positivos: Leonora “se entró monja” y el monasterio es “recogido”, lo cual implica que es una especie de refugio escogido por la infeliz esposa. (Isabela, recordémoslo, promete quedarse “en perpetuo encerramiento y clausura [. . .] en una religión de las más ásperas que hubiere”; ella repetirá en el convento la prisión que Carrizales le impuso.) En fin, Leonora, a pesar del trágico desenlace, ha podido alcanzar una vida nueva, librándose definitivamente de las trampas del poder.

Me parece obvio que si hay algo de ejemplar en la versión de 1613 habría que buscarlo en el significado de la experiencia de Leonora. Esta experiencia se puede resumir brevemente: la ingenua niña se libera del dominio celoso de su marido, haciéndose cómplice por algún tiempo del discurso engañoso de Loaysa, para luego comprender que sólo es posible salir del laberinto de celos y engaños actuando de buena fe y confiando en las buenas intenciones de otras personas. Cuando esta mutua confianza no surge, el fracaso de la relación es inevitable; por esta razón, Leonora “no puso más ahinco en disculparse” (p. 221): llega a reconocer que su matrimonio es insalvable; finalmente, decepcionada con las relaciones humanas, profesa su devoción al amor divino.

EL AUTOR EJEMPLAR

Quizás la diferencia más radical, desde el punto de vista literario, entre la versión de Porras y la de 1613 es que en ésta, Cervantes

sigue en su práctica como autor el ejemplo moral que ofrece Leonora. Rehuye el discurso autoritario de Carrizales: no le impone al lector una moraleja, ni le define los términos en que se ha de leer la historia. Esta actitud de Cervantes hacia su lector se hace evidente al comparar el final de la novela en las dos versiones.

El narrador en *Porras* pone fin a su relato con estas palabras:

[. . .] todos los que oyeren este casi es razón que escarmienten en él y no se fíen de torno ni criadas, si se han de fiar de dueñas de tocas largas.

El qual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero (p. 263).

En estas declaraciones se encuentra un eco de la voz perentoria de Carrizales. Se nos presenta la "verdad" tanto literaria como moral del asunto. De este modo, el ejemplo viene a confirmar los celos del extremeño: no hay que fiarse de nada ni de nadie. En realidad, se culpa solamente a las dueñas por hacer fallar las defensas contra el engaño.

En 1613, el sentido del ejemplo es distinto:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes *cuando queda la voluntad libre*, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones de estas dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas (pp. 220-221).

Ahora la supuesta moraleja está contaminada por la voz falsamente pomposa, y por ello irónica, del narrador ("ejemplo y espejo . . ."; "dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas"). La ironía va dirigida, claro está, contra la ilusión de que se puede restringir la voluntad libre. Los celos de Carrizales son absurdos, no hay defensa que valga contra la mala intención o el engaño. ¿Qué se ha de hacer, pues? No hay una respuesta autorizada a esta pregunta. Lo que hace el autor es dirigirnos hacia el modelo ético a seguir por vía de un "misterio" con el que concluye el relato:

Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahinco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la prisa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (p. 221).

En 1613 nos encontramos con un autor que se ausenta del texto como inteligencia regidora, como el origen de significados. Es realmente un autor “en blanco y sin figura”, para emplear la frase del Prólogo. Aun así, parece como si nos quisiera “decir verdades”, no directamente sino “por señas”.

Hemos visto ya cómo este Cervantes escurridizo de 1613 ha venido señalando un sub-texto moral a través de la cadena simbólica llave-cera-ungüento-falsa alarma. Ahora, para acabar, nos ofrece otra “seña”, el “misterio” de la reticencia de Leonora ante su marido. Al remitirnos a la conducta de Leonora, Cervantes nos hace reflexionar sobre las cuestiones de celos, engaños, confianza e intencionalidad que forman la temática de la novela entera. Es decir que si hay ejemplo, está “escondido”, por así expresarlo, en la forma y el artificio de la narración misma y no en las declaraciones explícitas del narrador. Las palabras finales de la novela nos abren el paso hacia el “misterio” mayor de las intenciones del autor, y hacia la cuestión de cómo se comunican éstas al lector del texto.

LAS RELACIONES ENTRE AUTOR Y LECTOR EN EL PRÓLOGO

Las relaciones de Leonora con Carrizales y Loaysa respectivamente pueden servirnos de pautas para ver a una nueva luz la manera en que concibe Cervantes las relaciones entre el autor y el lector en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*. Lo que caracteriza estas relaciones es el rechazo de todo discurso autoritario o coercitivo por parte del autor. Las razones, por ello, son las mismas que indujeron a Leonora a “no poner más ahinco en disculparse”. Dado el hecho de que un autor está implicado en el embrollo humano tanto como su lector, ¿con qué derecho podrá juzgar y escarmentar a sus personajes para dar ejemplo? Una vez admitida la condición falible del autor ejemplar, sus relaciones con el lector no podrían ser otras que de igual a igual: no puede obligar al lector a que acepte la “verdad” de la obra, ni tampoco puede obligarle a reconocer su autoridad especial para enseñar verdades humanas o divinas. El autor no tiene más remedio que “valerse por su pico”.

Por otra parte, el lector no puede saber a ciencia cierta cuáles son las verdaderas intenciones del autor. Cervantes sabe muy bien que un escritor puede disimular u ocultar sus intenciones con una retórica superficialmente didáctica o edificante. El lector no tendría defensa garantizada contra la hipocresía de un autor malin-

tencionado que empleara las potencialidades irónicas de la ficción para crear un discurso seductivo y engañoso que lo condujera a la corrupción moral. Ni el autor ni el lector encontrarán, pues, pruebas para establecer los límites de la verdad a través del texto literario.

Consciente de estas dificultades intrínsecas en toda comunicación humana, pero agravadas en el caso de la comunicación literaria por la "ausencia" inevitable del autor, Cervantes en el Prólogo a las *Novelas ejemplares* emplea un discurso lúdico y burlesco, como para recordarle al lector la mutabilidad del lenguaje humano, lo bien que se presta a ocultar las intenciones del sujeto enunciador. Pero, por otro lado, Cervantes sigue insistiendo en que sí hay ejemplo, que sí hay verdad, que no causarán ningún daño moral estas novelas. De este modo crea incertidumbre al ser una especie de "misterio" para el lector, porque nunca podrá éste alcanzar con certidumbre un significado plenamente autorizado.

Sin embargo, no por eso debe descartarse toda posibilidad de transmitir una forma de la verdad a través del texto. El modo en que esta verdad puede comunicarse quizá nos lo revele la palabra "misterio" en su sentido de rito o ceremonia arcana cuyo significado no se puede comprender o explicar del todo. En esta acepción un misterio es como una vía de comunicación trascendental, un hacer presente ciertas verdades no asequibles a la razón humana. Si transferimos esta idea al fenómeno literario, el "misterio" al que alude Cervantes al final del Prólogo significaría los ritos mismos de la creación literaria, la actividad creadora en sí²¹. La habilidad y destreza del escritor, la calidad de su invención, serían lo que haría trascender una especie de verdad del autor a su lector²². Toda vez que el texto mueva, admire o convenza a

²¹ J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid; Francke, Berne, 1954, t. 3, p. 340, nota bajo "menester" (derivado del latín, *ministerium*: 'servicio', 'empleo', 'oficio'), que desde la baja época latina se produjo una confusión total entre *ministerium* y *mysterium*. Esta confusión se refleja aún en inglés en expresiones como "the art and mystery of a craft", es decir, los secretos de un oficio revelados sólo a iniciados. El *Shorter Oxford Dictionary* da, entre otros, los siguientes significados de "mystery", derivado de *ministerium*: (1) 'Service', 'occupation' (2) 'Handicraft'; 'craft', 'art' (3) 'Skill'. Es posible que este complejo semántico asociado con "misterio" hubiera influido en el empleo de este vocablo por Cervantes.

²² GEORGE STEINER, en un magnífico ensayo, "A new meaning of meaning", *TLS*, 8 de noviembre de 1985, pp. 1262 y 1275-1276, afirma que la transmisión del sentido de un texto literario sólo puede concebirse como un acto trascendental análogo a un rito religioso: "We must read as if the text

un lector cualquiera, se le hará presente la personalidad creadora del autor y entrará, en cierto modo, en conocimiento de sus intenciones. Esta clase de comunicación “levanta” el texto más allá de las trampas y dobleces del discurso corriente.

El matrimonio de Leonora y Carrizales no logra establecer ese vínculo de mutua simpatía y confianza que podría servirnos de paradigma de la posible comunicación trascendente entre el autor y el lector. Sólo Leonora llega al final a un estado de conciencia propicio para esta clase de comunicación. Carrizales y Loaysa quedan circunscritos en sus respectivos discursos de poder. Es en otra de las *Novelas ejemplares*, concretamente al final de *El coloquio de los perros*, la última novela de la colección, donde Cervantes ofrece plenamente ese paradigma de comunicación auténtica que no puede establecerse entre los esposos en *El celoso extremeño*. Me refiero al pasaje en que el Licenciado Peralta termina su lectura del coloquio que le había entregado el Alférez Campuzano y declara que no le interesa ya volver a la disputa sobre la veracidad de los perros habladores, disputa que estuvo a punto de destrozarse su confianza en el alférez:

—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

—Vamos —dijo el Alférez.

Y con esto, se fueron²³.

La lectura de un misterioso texto sobre unos perros que hablan ha reanudado la amistad entre los dos personajes. Por un

before us had meaning. [...] This «as if», this axiomatic conditionality, is our Cartesian-Kantian wager, our leap into sense. Without it, literacy becomes transient narcissism. [...] Where we read truly, where the experience is to be that of meaning, we do so as if the text (the piece of music; the work of art) incarnates (the notion is grounded in the sacramental) a real presence of significant being. This real presence, as in an icon, as in the enacted metaphor of the sacramental bread and wine, is, finally, irreducible to any other formal articulation, to an analytic deconstruction or paraphrase. It is a singularity in which concept and form constitute a tautology, coincide point to point, energy to energy, in that excess of significance over all discrete elements and codes of meaning which we call the symbol or the agency of transparency” (p. 1275). A mi juicio, son estas ideas de Steiner las que mejor explicarían el empleo por Cervantes de la noción de un “misterio” que “levanta” sus novelas del plano puramente lúdico de la “mesa de trucos”.

²³ Véase la ed. de Avalle-Arce, t. 3, p. 322.

lado, Campuzano recobra su crédito perdido después de haberle entregado sin condiciones el controvertido *Coloquio* a Peralta. Por el otro, Peralta queda satisfecho con el "misterio" del *Coloquio* una vez que ha podido alcanzar su "artificio" e "invención". Como viene a comprender también Leonora, la única manera de superar los celos, la incredulidad o las malas intenciones es procurar actuar libremente en un espíritu de entrega y confianza. Para el artista esto equivale a ejercer el "misterio" de su arte de buena fe, respetando la voluntad libre de sus lectores, que podrán responder al texto como si fuera una "mesa de trucos" o bien un "misterio escondido".

La apertura de *El celoso extremeño*, tanto como la apertura del Prólogo, se deben, en primera instancia, a una profunda conciencia en Cervantes de las trampas del discurso humano. Sin embargo, las burlas e ironías del autor no son señales de perspectivismo moral ni de relativismo filosófico. Más bien se dirigen a deshacer cualquier ilusión simplista acerca de la posibilidad de certificar y autorizar la verdad a través del texto literario. No obstante, al fin y al cabo, Cervantes afirma su fe en la posibilidad de crear un vínculo con su lector gracias al "misterio escondido" del arte²⁴. En *El coloquio de los perros* se representa esta comunicación en la amistad renovada de Peralta y Campuzano, mientras que en *El celoso extremeño* vemos lo contrario: cómo no logra establecerse esta comunicación por falta de confianza y buena fe de parte de Carrizales.

EDWIN WILLIAMSON

Birkbeck College, University of London

²⁴ Esta fe de Cervantes en la posibilidad de crear un vínculo con sus lectores a través del texto es evidente también en el *Quijote*. Véase *The half-way house of fiction*. . . , pp. 205-207.