

# «Su hermano, de quien tanto se temía»: hacia una ética del reconocimiento en *Las dos doncellas*

RAFAEL CASTILLO BEJARANO\*

## Resumen

Los estudiosos han expresado constantemente sus quejas sobre las supuestas deficiencias estructurales en *Las dos doncellas*, como la repetición de episodios o la duplicación innecesaria de personajes. En nuestra lectura, mostramos la funcionalidad de esos aspectos controvertidos, no para estudiar la resolución de los casos de honor de las dos protagonistas, sino el principal problema ético propuesto en la novela: la reacción de la autoridad patriarcal representada en el hermano de una doncella. La novela se nos revela así como un dispositivo con una mecánica perfecta para seguir las evoluciones de este personaje varón hacia una toma de posición ética que aborde los conflictos desde la comprensión y el reconocimiento.

**Palabras clave:** *Novelas ejemplares*; *Las dos doncellas*; ética; honor; patriarcado; ejemplaridad.

**Title:** “Su hermano, de quien tanto se temía”: Towards the Ethics of Recognition in *The Two Damsels*

## Abstract

Scholars have constantly stated their complaints about the alleged structural failures in *The Two Damsels*, such as the repetition of episodes, or the unnecessary duplication of characters. In our reading, we show the instrumentality of those controversial issues, not to elucidate the honor cases of the two female protagonists, but the main ethical problem posed in the novel: the reaction of the patriarchal authority embodied by one damsel’s brother. The novel reveals itself as a device with a perfect mechanics to follow the evolutions of this male character towards an ethical stance to address conflict from empathy and recognition.

**Keywords:** *Exemplary Novels*; *The Two Damsels*; Ethics; Honor; Patriarchy; Exemplarity.

\* St. Lawrence University, EE. UU. [rcastillo@stlawu.edu](mailto:rcastillo@stlawu.edu) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0681-3806>

**Cómo citar este artículo / Citation**

Castillo Bejarano, Rafael. 2022. «“Su hermano, de quien tanto se temía”: hacia una ética del reconocimiento en *Las dos doncellas*». *Anales Cervantinos* 54: 291-314. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.011>

En emocionado recuerdo de Francisco Márquez Villanueva

Una noche de invierno, en la oscuridad de una habitación compartida en una venta del camino, un viajero le confiesa al vecino de cuarto que, en realidad, *él* es una adolescente en traje de hombre, tratando desesperadamente de alcanzar al marido que la abandonó tras haberla desposado en secreto y haberla dejado, así, engañada y sin honra. Teme la reacción de sus padres por su huida, «y cuando esto no tema, temo a mi hermano que está en Salamanca, del cual, si soy conocida, ya se puede entender el peligro en que está puesta mi vida; porque aunque *él* escuche mis disculpas, el menor punto de su honra pasa a cuantas yo pudiera darle» (449)<sup>1</sup>. En esa confesión a ciegas se bosqueja el horizonte ideológico en el que entran en conflicto la capacidad de agencia femenina y la asumida imposición del control patriarcal, así como las expectativas punitivas —«ya se puede entender el peligro»— ante la pérdida de la honra, cifrada en la castidad de la mujer<sup>2</sup>. El efectista artificio novelesco de anagnórisis que nos descubre en el desconocido confidente al tan temido hermano sitúa en el centro de interés la resolución de esas expectativas acerca del honor familiar, en un primer plano que incluso relega la trama del abandono y recuperación del marido a un nivel secundario, casi de excusa, en el trazado de la posible ejemplaridad. Es solo teniendo en cuenta la centralidad de este personaje no anunciado en el título como podremos evaluar aspectos de la alambicada estructura de *Las dos doncellas*, tales como la discutida duplicación de personajes y el controvertido paralelismo de las historias<sup>3</sup>, estructura supeditada, como pretendemos mostrar en este análisis, a la exposición de un posicionamiento crítico de Cervantes con respecto a las convenciones de su época sobre la honra o la desigualdad de los sexos, y a la propuesta de una ética de la masculinidad desde la que abordar y resolver las situaciones conflictivas.

1. Todas las citas de las *Novelas ejemplares* siguen la edición de Jorge García López (2001).

2. Dayamí Abella Padrón expone los conceptos de la honra y el honor vigentes en la Baja Edad Media y en la Alta Modernidad y operativos en las *Novelas ejemplares* (2015, 8-9). Aunque centrado en pasajes cervantinos de adulterios femeninos, resulta ilustrativo el contexto ofrecido por Steven Hutchinson (2010). Como visión panorámica de referencia ver *El drama de la honra en España y en su literatura* (1961), de Américo Castro.

3. Sobre la estructura de *Las dos doncellas* pueden consultarse, entre otros, Thompson (1963), Casaldueño (1974), El Saffar (1974), Britt (1988), Schmauser (1989), Febres (1993), Aylward (1999, 208-225) y Stoops (2011).

Aunque *Las dos doncellas* sigue siendo una de las novelas que reciben comparativamente menos atención, e incluso aprecio, su lectura plantea todavía desafíos sintomáticamente manifiestos en la división de opiniones que suscita, por ejemplo, en cuanto a su tipología y en cuanto al grado de criticismo o complacencia del autor con el orden social de su tiempo. Su clasificación como *novela italianizante* (González de Amezúa 1982), *cuestión de amor* (Thompson 1963), *romance* con diferentes grados de idealización o realismo (El Saffar 1974; Riley 1980; Murillo 1988; Fuchs 2001), *sátira romántica* (Beaupied 1983) o *comedia* (Zimic 1989) se conecta con el cuestionamiento o la adhesión a los valores que se reflejan<sup>4</sup>. Si Américo Castro asumía decepcionado la morigeración del último Cervantes que contuvo su criticismo para no contrariar a las élites que le ofrecían amparo (1967, 416), Zimic interpretaba esta *novela cortesana* como una ácida crítica «contra esa anquilosada, ridícula, insulsa y cínica sociedad cortesana de sus días» (1989, 36), y Fuchs descubre en el realismo entreverado en el *romance* una crítica a la «internal anarchy –gendered and otherwise– of a masculinist imperial Spain» (2001, 47). Obviamente, el control patriarcal de la mujer emerge como componente obsesivo de la ideología dominante, en una novela que, como la comedia lopesca, se construye en torno a los casos de honor. En este aspecto, la crítica también se divide entre quienes encuentran en Cervantes una actitud favorable a la libertad de la mujer, como la lectura proto-feminista de El Saffar (1984 y 1993), y quienes, como Sears (1993), desenmascaran bajo la cobertura idealizadora de la ubicua «trama matrimonial» una misoginia cómplice con el orden socio-moral post-tridentino, pasando por el «paradoxical feminism» propuesto por Granja Ibarreche (2020), que resultaría de la doble negación mediante la ironía de los pasajes antifeministas<sup>5</sup>. Para Cruz, la aproximación ideológica de Cervantes a la mujer resulta «frustratingly inconsistent» (2019, 279) y, solo como testigo que refleja ambiguamente en sus obras los debates que arrancaban en su tiempo, puede ser considerado nuestro autor un «accidental feminist» (2019, 280)<sup>6</sup>. En parte, lecturas tan dispares responden a las diferentes metodolo-

4. Aunque El Saffar (1974) la dató entre la última producción cervantina, como un *romance* idealista cercano al *Persiles*, Sobejano objetaba a esta taxonomía cronológica que «[s]e dan yuxtapuestos, o en alguna ocasión fundidos, el realismo novelesco y el idealismo romancesco en casi todas las obras de Cervantes» (1978, 73). Beaupied fundamenta en la ironía y en los «actos de comunicación contradictorios» dos direcciones opuestas en la novela: «La que apunta al romance y la que señala a la sátira» (1983, 176). Zimic resalta el «aspecto dramático-teatral» (1989, 26-27) de la novela que coadyuva, junto con la artificiosa acumulación de coincidencias –criticada desde conceptos pedestres de la verosimilitud–, a «revelar el modo de pensar, de ser de los personajes» (1989, 25). Por último, Fuchs descubre que «under the veil of romance they [las novelas] in fact address specifically Spanish social and political concerns» (2001, 286).

5. Ver en Navas Ocaña (2012) un recorrido por las lecturas feministas o antifeministas de Cervantes.

6. En el mismo volumen, Hernández considera que el proceso de disolución de géneros literarios (por ejemplo, el pastoril) que Cervantes acomete lleva aparejada la disolución de las expectativas de identidades femeninas, creando un espacio de ambigüedad de género («genre» y «gender») que permite considerarlo un «degenerate (accidental) feminist» (2019, 298).

gías en el acercamiento a la obra, partiendo a veces de presupuestos anacrónicos<sup>7</sup>; en parte, también, por las indeterminaciones que el texto indiscutiblemente mantiene, ya sean inconscientes o deliberadas, como la autocensura preventiva o el intrincamiento de la ejemplaridad. La posibilidad de difusión de una obra impresa a comienzos del XVII pasaba por no despertar ningún tipo de alarma en los mecanismos de control previos o posteriores a la edición, como bien conocían Cervantes y los escritores contemporáneos, que *motu proprio* se autocensuraban o tomaban prevenciones para amortiguar, desdibujar o encubrir posicionamientos que intuían problemáticos con algunos sectores de un público ideológicamente diverso<sup>8</sup>. La indeterminación, la ambigüedad y la ironía apuntan sin concluir, esbozan sin definir, eludiendo la responsabilidad autorial nítida<sup>9</sup>, mientras en un prólogo que rechaza con histriónicos extremos cualquier intención inmoral se insta al lector a cerrar el dibujo, a encontrar la *figura en la alfombra*<sup>10</sup> o una ejemplaridad no explicitada en cada trama. Y aún se añade un mayor grado de indeterminación complicando un diseño que huye de la simplificación sentenciosa mediante un problematismo en los personajes y los casos, obligando al lector a comparar sus propios mecanismos de evaluación con el de los protagonistas, para emitir un juicio nunca conclusivo, cuya ejemplaridad quizá radique no tanto en la imitabilidad de los modelos cuanto en

7. Por ejemplo, no se rastrea su inserción en debates de *longue durée* como los *loores* o las *defensas* de las mujeres, más influyentes en los lectores de la época, posturas que podríamos considerar como feministas en un sentido lato. En el prefacio de *Les deux Amantes*, adaptación al francés de 1705, el traductor se la define a su dedicataria como «une maniere d'Apologie pour votre sexe» (cit. por Iñárrrea las Heras 2009, 224). Transplantada desde la España contrarreformista a la Francia preciosista, sorprende que el principal motivo de esa justificación sea el temperamento emocional de las heroínas: «Vous savez, Alcidiene, qu'on accuse les femmes d'être peu sensibles, & peu constantes; cette Nouvelle dont je vous parle les justifie là-dessus. On y voit deux illustres Amantes dont vous admirerez & la constance & la tendresse». Esa otra *ejemplaridad* en las pasiones está indudablemente presente en Cervantes, aunque ensombrecida por la preocupación de la honra más pertinente en su contexto histórico.

8. *Cfr.* Karen Hall Zetrouer: «That Cervantes' literary reactions to his age can now be seen as pro-woman is a tribute to the spirit of a courageous thinker who overcame, to an admirable degree, the politics and ideological constraints of an age of extreme repression and denigration of the female in order to produce a body of works acceptable to the Inquisition censors but, nevertheless, works that might later be interpreted as a literature of subversion replete with hidden messages and symbols» (1994, 19).

9. *Cfr.* Eric Kartchner: «By repeatedly presenting situations as unresolved and offering at least two possible solutions for their resolution, the implied author stresses that this is a story in the process of being created. The implied author presents the illusion that the characters' fates have not been determined [...] By increasing the possible causes of an action, the implied author seems to reveal an unwillingness to fix the meaning of the text. The text thus better reflects the complexity of the reality beyond the words, the reality the fiction purports to imitate, thereby blurring the boundaries between the text and the real world, between fiction and reality» (1995, 523).

10. Reutilizo la famosa imagen creada por Henry James en *The figure in the carpet* para expresar ese desafío que un autor parece proponerles a los lectores y la crítica para que diluciden el sentido último pero no evidente presuntamente entretejido en su obra, «in the primal plan; something like a complex figure in a Persian carpet» (1922, 240). García López propone que una de esas *figuras* indudablemente sería la autfiguración autorial del propio Cervantes (2015, 204-208).

el propio proceso de análisis moral<sup>11</sup>. En las siguientes páginas analizaremos los pasajes en los que se plantea el que creemos verdadero problema ético de la novela, no tanto las actuaciones de las mujeres cuanto la reacción de la autoridad patriarcal, representada aquí en el hermano (y en menor medida en los padres), ante actuaciones que buena parte de la mentalidad de la época condenaría como transgresoras. De partida, compartimos la opinión de Steven Hutchinson sobre cuestiones de honra similares, de que «[a]quí como siempre Cervantes apuesta por lo humano frente a dogmas, prejuicios, leyes e instituciones, y por la comprensión frente a la salvaje imposición de castigos y venganzas» (2010, 205).

## 1. UNA MUJER EN BUSCA DE SU HONRA

Volvamos a la oscuridad del cuarto donde el segundo viajero ha logrado introducirse mediante artimañas innobles, arrastrado de una curiosidad morbosa por verificar la poco común hermosura que ha oído referir del primero. Este, completamente enajenado por su tribulación y olvidado del intruso, se lamenta a voces en términos que delatan su condición de mujer y exasperan aún más los apetitos curiosos del nuevo huésped. Asegurado el primero mediante un acuerdo verbal de que el segundo no emprenderá acción alguna, satisface finalmente su curiosidad relatando la historia de su infortunio. Es en realidad una jovencita de nombre Teodosia, seducida, burlada mediante un compromiso de matrimonio y abandonada por otro vecino, Marco Antonio Adorno, de alta posición como ella, a cuyo alcance ha decidido salir en traje de varón. Esta narradora intradiegetica presenta a su desconocido interlocutor (y a los lectores) los antecedentes de una novela comenzada *in medias res* mediante el relato de sus avances amorosos y sus estados de ánimo. Como ha puesto de manifiesto Marsha Collins, esta narración analéptica remeda el discurso, el ritualismo y hasta «la maravilla restaurativa y redentora» (2002, 36) de la confesión católica. Hemos de considerar esta larga analepsis completiva, como corresponde a las novelas de corte idealista (Martín Morán 2014, 56), un recuento cabal y sincero de los hechos, entreverando en el reconocimiento de responsabilidades<sup>12</sup> un discurso autoexculpatorio cuyo argumento

11. Ver en Kátia Sherman (2015) la crisis de la idea de *ejemplaridad* y su conexión cervantina con la *eutrapelia*; José Manuel Martín Morán (2016), por su parte, reexamina la (in)definición que el propio Cervantes proporciona sobre el concepto. En nuestro estudio, compartimos una definición de *ejemplaridad* como la propuesta por Javier Blasco: un planteamiento problematizado de los debates y posicionamientos reales de su tiempo que reclaman el enjuiciamiento crítico del lector (2001, XXIV-XXV).

12. Ya en un monólogo previo al establecimiento del diálogo, estando Teodosia descuidada, por la desesperación, de la presencia del nuevo inquilino, se quejaba en alta voz: «¡Y ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos! ¡Oh palabras fingidas, que tan de veras me obligastes a que con obras os respondiese! Pero, ¿de quién me quejo, cuidada? ¿Yo no soy la que

más evidente, aparte de la juventud y la inexperiencia, es la inculpação del «defraudador de mis buenos pensamientos y legítimas y bien fundadas esperanzas» (448), el infiel seductor que acabará confirmando esta versión. De hecho, la deposición presenta mayores analogías con las acusaciones judiciales frecuentes en el período sobre los estupro o el incumplimiento de la palabra de matrimonio de la que se prevalían los varones para consumarlos, y que acababan acarreado deshonor e ignominia a las familias de las víctimas<sup>13</sup>.

En el relato de Teodosia cabe distinguir dos movimientos transgresores diferentes, aunque conectados: por una parte, el establecimiento de relaciones amorosas-sexuales bajo el paraguas incierto del matrimonio secreto, y por otra, el abandono de la casa paterna en persecución de su fraudulento marido. Las expectativas matrimoniales en las que se circunscribieron las relaciones de Teodosia no configuran un ciego acatamiento del espíritu tridentino, como propuso Pabón (1977), pues el enlace clandestino y la elusión de la *patria potestas* conforman otro caso particular dentro de la heterodoxa casuística matrimonial de la obra cervantina (Martinengo 2008, 490-491). Con todo, el horizonte del matrimonio proporciona el marco estable autorizado dentro del cual será posible explorar con mayor amplitud el asunto de la agencia femenina<sup>14</sup>. La seducción comenzada por Marco Antonio vence la indiferencia inicial de Teodosia, enamorada primero por la vista y después por el trato, hasta que, concertado ya el matrimonio mediante un anillo de diamantes y ante un paje como testigo, ella accede a un encuentro carnal. El deseo femenino es presentado con igual naturalidad que el masculino y, como en otros pasajes cervantinos, se legitima la «libertad de amar de la mujer» (López Fanego 1981, 113)<sup>15</sup>. Igual que otras heroínas que terminan cediendo a la poliorcética amorosa, Teodosia utiliza una expresión en el relato de su entrega que no es únicamente eufemística, «di con todo mi recogimiento en tierra» (448), sino que recoge la autoburla de quien toma conciencia de su propia naturaleza humana, ciegamente encastillada hasta entonces en una ensoñación de virtud no puesta a prueba. Lejos de dolerse por

quise engañarme? ¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres?» (445). Este parlamento confiere mayor credibilidad a la subsiguiente confesión.

13. Eduardo Olid (2015, 254-257) contrapuntea fragmentos de las confesiones de Teodosia y Leocadia con denuncias reales del período recopiladas por Francisco Javier Lorenzo Pinar. Cabe también recordar en este punto las experiencias sentimentales de las propias hermanas de Cervantes, vividas dramáticamente por la familia por el estigma y el escándalo que suscitaban los abandonos o los incumplimientos de palabra (ver, por ejemplo, Sliwa 2005).

14. Según Kartchner, «marriage often appears to be more a conventional narrative closure than a reverent enactment of holy vows» (2005, 15). No compartimos la idea de Juan Manuel Villanueva, según la cual el aplazamiento de la venganza por el hermano constituye «una justificación indirecta del decreto *Tametsi* [que invalidaba cualquier casamiento privado sin sanción pública]» (2017, 850), no solo porque la ambientación en tiempos pretéritos permite tomarse libertades con las regulaciones de Trento en la ficción, sino por la insuficiencia con la que el propio estudioso explica la reincidencia de Leocadia en la misma práctica.

15. *Cfr.* Olid: «El efecto es que la voz femenina es la que se ocupa de narrar sus sensaciones y su experiencia sensual, describiendo así una sexualidad que se afirma sin paliativos» (2015, 253).

la consumación de las relaciones, de lo que verdaderamente se lamenta es de haber sido engañada, personalmente herida por un agravio hasta tal punto que resuelve arriesgarse a recuperar su honor. Cabría pensar que la honra familiar, entendida como reputación social, habría permanecido incólume manteniendo el secreto<sup>16</sup>, pero no es esa la primera preocupación de Teodosia, y de hecho el abandono de la casa paterna compromete tal posibilidad. Realmente, Teodosia siente la burla como una humillación personal anuladora, y necesita una restauración de su honor, o dignidad, en primer término también personal, bien mediante el reconocimiento del compromiso, bien cobrándose la vida del burlador si fuera necesario, aunque la reputación familiar permanezca entre tanto en entredicho. Como afirma Abella Padrón (2015, 15-16), se trata de una mujer que entiende su propio honor y su derecho a restablecerlo en pie de igualdad con los hombres<sup>17</sup>. Firmemente determinada, le confiesa al todavía desconocido interlocutor que «la nobleza de la sangre que mis padres me han dado van despertando en mí bríos que me prometen o ya remedio, o ya venganza de mi agravio» (449), apropiándose del código masculino del honor nobiliario y naturalizándolo en ella, proclamando su legítimo derecho a usarlo igual que un hombre. Comparándola con la Dorotea de la primera parte del *Quijote*, como a menudo se hace, Teodosia colabora más activamente a la unión amorosa (pero, claro, para Dorotea era mucho más difícil creer que el hijo de un duque fuera realmente a desposarla) y, sobre todo, se muestra mucho más vehemente en recuperar el honor personal<sup>18</sup>. Teodosia, como lo será también Leocadia, su rival frente al burlador, es un personaje audaz y resuelto, pero desde el punto de vista de nuestra relación, sus decisiones fueron ya tomadas y no volveremos a verla debatirse frente a nuevos dilemas en el resto de la novela.

## 2. SU HERMANO, DE QUIEN TANTO SE TEMÍA

Mientras tanto, en la fantasmagórica oscuridad del cuarto, el desconocido interlocutor ha apurado hasta las heces un acibarado relato que él se prometía sabroso como las desgracias ajenas. Ha reconocido a los personajes, llamados por sus nombres, incluso se ha reconocido él mismo mencionado varias veces, una de ellas en la cita primera en la que Teodosia expresaba tanto temor de encontrarlo precisamente bajo estas circunstancias: «Y cuando esto no tema, temo a mi hermano, que está en Salamanca» (449). Continúa en silencio largo rato, mientras la declarante aguarda algún comentario intrascendente,

16. Recuérdese el consejo del anciano padre a su hija Leocadia en *La fuerza de la sangre*: «Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta» (311).

17. Cfr. Linda Britt sobre ambas doncellas: «Cervantes has shown that women can exert some control over their destiny» (1988, 46).

18. Ver en Aylward (1999) y, especialmente, en Lerner (2000), sendas comparaciones de nuestra novela con los episodios de parejas cruzadas (Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio) en la primera parte del *Quijote*.

quizá con menos expectativas que los lectores, impacientes ante la reacción de un personaje que ha cobrado tanta importancia súbitamente. Porque si Rafael había vehiculado la curiosidad fisgona del lector hasta desventrar juntos el misterio de la extraña viajera, y había representado al lector en el papel de confesor/auditor/enjuiciador, llegado el momento de pronunciarse comprendemos que él, al contrario que nosotros, es juez y parte interesada, y que quizá su veredicto no coincida con el nuestro. La ironía dramática aumenta magistralmente la tensión de este pasaje en el que Rafael y lector comparten ya claves de las que Teodosia carece. Cuando ella cree que la indiferencia lo ha hecho dormir, él le responde enigmáticamente: «No duermo [...] (–respondió el caballero–), antes estoy tan despierto y siento tanto vuestra desventura que no sé si diga que en el mismo grado me aprieta y me duele que a vos misma» (450). En cierta medida, miente con la verdad, pues lo que puede pasar por una expresión de solidaridad formularia esconde una verdad literal más honda a la que Teodosia aún no puede acceder. Comprendemos lo íntimamente conmocionado que se encuentra, y el trabajo de contención para traslucir en sus palabras lo mínimamente necesario. Desmenucemos el resto de la respuesta: confirma la discreción de Teodosia por su modo de narrar, y por tanto, a pesar de esa discreción, «os debió de engañar más vuestra voluntad rendida que las persuasiones de Marco Antonio», esto es, juzga que su pasión amorosa, obnubilando la razón, contribuyó a lo que considera un traspiés, solo entendible dada su corta edad e inexperiencia. Y aún considerando su comportamiento una gran falta, le afirma que «todavía quiero tomar por disculpa de vuestro yerro vuestros pocos años, en los cuales no cabe tener experiencia de los muchos engaños de los hombres» (450). Asumiendo que no hay ningún deje de sarcasmo en ese enjuiciamiento, lo cual complicaría toda la interpretación<sup>19</sup>, el hermano comprende la naturalidad de la entrega, considerada un desliz solo en cuanto Teodosia, por su mocedad y falta de experiencia, no prevé el desentendimiento posterior del seductor. Su hermano, varón con privilegios experimentado del mundo, estudiante en Salamanca como el burlador, habla con conocimiento de causa sobre «los muchos engaños de los hombres». No en vano, diversas lecturas críticas han creído encontrar zonas de sombra en la psicología de este personaje a partir de las primeras escenas, por ejemplo, una curiosidad tan morbosa como para sobornar a los posaderos o una inconfesable búsqueda de experiencias sexuales, fallas que lo convierten en un personaje complejo<sup>20</sup>. En esa primera respuesta le ha prometido ayudarla «con todo aquello que mis fuerzas alcanzaren» (quizá solo entendido por ella como ofrecimiento cortés lo que es sentida decisión), y a la luz de la mañana, antes de ser reconocido por su hermana, le reitera su ayuda incluso para desafiar él mismo a Marco Antonio en caso de que este no la reconozca por legítima esposa. Como afirma Carolina Schmauser,

19. Lo cual nos obligaría a una lectura paranoica que incluyera en todo enunciado y acto de comunicación también el sentido contrario de la expresión literal, cercana a la que propone Beaupied (1983).

20. Ver Zimic (1989, 32) y Fuchs (2001, 290-291).

«[t]he seemingly unknown girl's confession affects Rafael's way of thinking and his social behavior. He acts in an unexpectedly tolerant manner» (1989, 181). Pero, ¿es todo tan simple?

Es significativo que todo el episodio de los amoríos y el abandono se haya narrado en un parlamento conmemorativo, mientras somos testigos presenciales, durante el tiempo de la narración, de la intercepción casual de la transgresora, precisamente por la figura de autoridad que la misma transgresora y la mayor parte de la opinión convencional consideraría más contraindicada. Nuestra atención a sus reacciones presentes se potencia mediante la ralentización del tempo narrativo que se complace en analizar los cambios anímicos y dar vueltas de tuerca a los grados de reconocimiento. Solo con la luz del día verá Teodosia el rostro de su benefactor, que no es otro que su hermano, «de quien tanto se temía» (451), como oportunamente nos vuelve a recordar el narrador. La muerte o la sujeción serían las formas concretas que adoptaría el temor más general a su anulación actancial, detenida en el intento de recuperación del honor personal. La venganza del hermano, primando el honor familiar, le impediría la consumación de sus propios planes restaurativos. Ante tal peligro, tras su pasmo inicial, Teodosia le ofrece una daga y recurre improvisadamente a una *performance* que simule la indiscutible aceptación de los códigos del honor<sup>21</sup>, pero llevando los presupuestos tan al límite, tan al absurdo, que enfrente al hermano con las obligaciones de una ejecución expiatoria secreta «que se estienda a quitarme la vida, y no la honra» (451).

Ante esta sobreactuación, dudoso entre la venganza del atrevimiento y la compasión, «aunque la soltura de su atrevimiento le incitaba a la venganza» (452), el hermano en principio se reafirma en los códigos del honor mediante una réplica hinchada que, por lo hiperbólico, lo libera del supuesto deber punitivo, pues, «por no hallar castigo igual a su locura, le suspendía por entonces» (452). Merece la pena reparar en este cierre inconcluso con el que se inicia el periplo compartido de los dos hermanos. Más que una postergación del castigo, el lector entiende esta oportuna paradoja como una excusa para la suspensión del juicio<sup>22</sup>, quizá considerándose incompetente por su ofuscación mental o por la falta de argumentos, quizá prevaleciendo de esos códigos como varón para mantener una posición de indiscutida superioridad: una renuncia al pronunciamiento apresurado en favor de una resolución más ponderada que intuimos habrá de manifestarse posteriormente mediante sus palabras o sus actos. El narrador también nos transmite en tercera persona esa decisión provisoria, que no cierra todas las

21. Esta reacción improvisada de Teodosia, «sacando del temor esfuerzo y del peligro discreción» (451), nos la asemeja a otras heroínas en episodios similares en los que, según Steven Hutchinson, «[s]e trata, en suma, de una situación de vida o muerte, y su inspirada *performance* depende de su gran capacidad de improvisación, comparable a las brillantes actuaciones de Marcela, Dorotea y Ana Félix en momentos de máxima tensión» (2010, 202).

22. Podríamos incluso entenderlo como la clásica recomendación epicureísta de la 'suspensión del juicio' o *epohé* que reconoce los límites de nuestra razón paralizada por argumentos encontrados.

puertas: «Quería *antes* procurársele [el remedio] por todas las vías posibles, que no tomar venganza del agravio que de su mucha liviandad en él redundaba» (452, cursiva mía). Ha decidido probar otras vías, cuyos resultados no están garantizados, relegando la venganza en la secuencia lógica o temporal. Mediante esta técnica de dilación, la figura de Rafael atrae sobre sí un interés redoblado para nosotros, atentos a los signos de evolución subterránea de esa toma de posición diferida que habrá de aflorar tarde o temprano. La novela es frecuentemente definida como un viaje de aprendizaje de los cuatro jóvenes que la protagonizan, pero como vamos observando, no se delinea el itinerario de ningún personaje con la misma atención como el de Rafael, cuya evolución se nos presenta siempre en el tiempo de la narración principal y está estrechamente motivada por la interacción con los demás personajes.

La figura de Rafael cobra mayor relieve, por ejemplo, comparándola con el contramodelo del otro personaje masculino, Marco Antonio, que intenta huir de sus responsabilidades enrolado como soldado con destino a Italia tras seducir al mismo tiempo a Teodosia y a otra joven vecina, Leocadia. Entre los artificios predilectos de Cervantes se encuentra el diseño de personajes por pares, como nos recuerda Montero Reguera, quien clasifica el dúo Rafael de Villaviciencio / Marco Antonio Adorno entre los «[c]haracters of similar age who are rivals because a point of honour» (2005, 287). Es preciso destacar, como hace Lerner, que la caracterización del fugitivo Marco Antonio va emanando indirectamente de los relatos de las doncellas seducidas (2000, 159-160), mientras que, como dijimos, el lector va conociendo a Rafael y su evolución directamente por sus acciones y sus parlamentos en la narración principal. Hijos de familias nobles del lugar, estudiantes los dos en Salamanca, los lazos homosociales entre ambos jóvenes se reflejan en la relación de amistad de la que nos informa Teodosia en su confesión inicial. De ese esbozo parejo van surgiendo, sin embargo, rasgos diferenciadores que perfilan el contraste entre ellos, como la pequeña diferencia de edad (unos cinco años más joven Rafael) y la ascendencia italiana de Marco Antonio<sup>23</sup>. Fuchs conecta el origen genovés de su familia y sus riquezas con el irresistible atractivo que Marco Antonio –como el oro indiano camino de los bancos de Liguria– ejerce sobre las jóvenes, e incluso sobre los padres de las doncellas que interesadamente lo regalan (2001, 287-290). La segunda de sus conquistas amorosas se desarrolla, precisamente, mientras es agasajado como huésped por el padre de Leocadia con motivo de su afición cinegética: la depredación erótica con miras únicamente al placer se presenta como otra de las actividades del ocio disipado (lejos de la Universidad de Salamanca donde sí se encontraba Rafael). Su inclinación a la

23. Lerner destaca que Rafael es «el único de los personajes que lleva un nombre que resuena con cierto eco de realidad extraliteraria en los oídos andaluces o castellanos» (2000, 158), mientras que el origen extranjero del amigo «posibilita y hace verosímil su perturbadora conducta ante los ojos de sus lectores» (2000, 160).

ostentación y la sensualidad queda subrayada mediante la inevitable asociación con el homónimo militar romano amante de Cleopatra (2001, 294). Los críticos coinciden en leer su comportamiento y sus atributos como una falla de su nobleza, e incluso, en contraste con las actitudes viriles de las doncellas disfrazadas de hombre para cobrarle su deuda, como una inversión de los roles de género (2001, 295-296).

La insensatez y la inconsistencia del personaje resaltan en el momento de su intercepción en la playa de Barcelona, aderezado con un demasíadamente vistoso vestido verde y engalanado con sus joyas (Clamurro 2001, 67-68)<sup>24</sup>. Ante la acometida de los lugareños enfurecidos que acosan a los soldados durante la escala de las galeras, Marco Antonio es socorrido con mayor bravura por las mismas mujeres que engañara, y cae ridículamente abatido en su retirada por una pedrada en la sien que pone en serio riesgo su vida. Limitado en su agencia durante su convalecencia, él mismo reconoce que no cumplió su compromiso con Teodosia mientras avanzaba en su relación con Leocadia. Su asunción de responsabilidades, sin embargo, no resulta de un proceso de maduración psicológica del personaje, sino que el reconocimiento de sus culpas, más por atrición que por contrición, surge en un trance crítico de su ánimo, como una última confesión en el momento que él mismo considera, equivocadamente, «el postrero de mi vida, y son los semejantes trances los apurados de las verdades» (Cervantes 2001, 471). El hecho de que, en contra de lo esperado, se recupere y viva largos años lo deja amarrado a un *final feliz* que él no se ha labrado y del que irresponsablemente huía: muy al contrario que Rafael, que porfiará activamente en la resolución de los problemas y en la consecución de sus propios objetivos.

Se convendrá en la centralidad del personaje de Rafael si se repara en que es él quien reconduce las situaciones críticas de las protagonistas hasta los desenlaces por todos aceptados y elogiados<sup>25</sup>. La centralidad que adquiere el hermano en la agencia y la toma de decisiones en todo momento es solo otra más de las llamadas de atención hacia él, pues el relato puede analizarse como un artefacto diseñado para el seguimiento de su evolución interna.

Por artefacto entendemos un dispositivo narrativo diseñado mediante artificio<sup>26</sup>, o, en términos cervantinos, mediante industria, para conducir la atención hacia un determinado ámbito de reflexión pues, según Blasco, Cervantes concibe sus novelas como «laboratorio para someter a prueba, en

24. Ver en Jorge García las notas bibliográficas referidas a este «personaje débil e inmaduro» (2001, 947).

25. La centralidad del personaje la comprendió el dramaturgo francés Jean Rotrou, que representó en 1636 y publicó en 1639 una adaptación a las tablas de la novela, *Les deux pucelles, tragi-comédie*, y que agigantó el potencial de su figura mediante «a spectacular display of heroism by Alexandre», el Rafael de su adaptación (Welch 2015, 10). En el caso de Cervantes, ese heroísmo no se manifiesta en acciones de capa y espada, sino en su postura ética.

26. Cfr. Febres: «[*Las dos doncellas*] no es una simple reflexión de la vida, sino más bien la vida refractada mediante la poetización» (1993, 75).

la vida que encarnan los personajes protagonistas del suceso, la funcionalidad de una determinada cuestión o de un cuerpo de doctrina sobre una determinada cuestión» (2001, XXII-XXIII). Cabe mencionar aquí la diferenciación aristotélica entre historia y poesía tan presente en la teoría literaria del período, para comprender que si, como nos refiere Escudero Buendía<sup>27</sup>, existieron varios Villavicencios y Adornos en Jerez de la Frontera emparentados mediante matrimonio que podrían formar el sustrato histórico de esta fábula, el autor ha trastocado (perfeccionado) poéticamente los episodios para acomodarlos a los consabidos fines del deleite y del provecho. Algunas de esas licencias poéticas denostadas por la crítica reciente, como la impactante anagnórisis en la posada, van encaminadas a reclamar la atención sobre este personaje, y a ese mismo propósito se dirigen, como pretendemos mostrar, el diseño de los restantes personajes y otros paralelismos de la estructura.

### 3. UNA ESTRUCTURA COMPLICADA

Innecesaria o demasiado artificiosa ha sido considerada la incorporación al relato de la otra doncella, Leocadia, y lo sería, sin duda, si consideráramos que la acción principal es solo la recuperación del prófugo cónyuge por parte de Teodosia (para quien la rival constituiría solo un obstáculo finalmente superado), pero no lo es si entendemos que existe otra intriga principal paralela: la decantación pendiente de Rafael. Los hermanos encuentran a este tercer personaje con aspecto de muchacho en el camino, víctima de un asalto de bandoleros, y se apiadan de él, acogiéndolo en su grupo rumbo a Barcelona. No tarda Teodosia en notar que en realidad es una jovencita y, descubierta, Leocadia le confiesa que persigue al burlador que la abandonó tras prometerle matrimonio, no otro que el mismo Marco Antonio. El descubrimiento de su identidad y su confesión parecen variaciones sobre un mismo tema (ejercicio tan grato a Cervantes), en este caso sobre la primera confesión de los hermanos en la posada. Desenmascarada, Leocadia evoca ante Teodosia un episodio casi repetido de su propia historia con el mismo seductor, con la diferencia trascendental de que no llegaron a consumir las relaciones sexuales. Sospechando que Marco Antonio ha huido con Teodosia, Leocadia habla de ella cubriéndola de improperios sin sospechar que la tiene delante disfrazada también de varón. Resulta ahora cómico saberlas afectadas, sin que puedan sustraerse a ellas, por las mismas pasiones de amor al mismo hombre y de celos nacidos inevitablemente hacia su respectiva rival. Esta escena espectral nos confirma, sin embargo, la naturalidad de los comportamientos de

27. El profesor Escudero Buendía me comunicó en conversación privada el hallazgo de un proceso judicial de 1563 entre individuos de ambas familias emparentados por matrimonio. Ese enlace continuaría la larga serie de matrimonios entre ambos linajes jerezanos durante el siglo XV, según recoge *El Libro del Alcázar*. Agradezco la generosa atención del estimado profesor.

las jóvenes ante los mismos estímulos en sus experiencias amorosas, reacciones espontáneas que se siguieron con la exactitud de una ley necesaria.

Esa duplicidad de personajes femeninos tan similares, que afrontan vicisitudes análogos y actúan con uniforme determinación hasta el punto de parecer intercambiables<sup>28</sup>, ha sido comentada por la crítica desde dos puntos de vista fundamentales: la comparación y la búsqueda de rasgos distintivos de cada doncella, por un lado, y por otro la función que desempeña cada una con respecto a la otra. Así, generalmente se considera a Teodosia como personaje principal, y a Leocadia como una proyección aumentada de sus características psicológicas, intensificadas y magnificadas, cuya observación le serviría a la primera para reconocer su propia personalidad y atemperar así su conducta<sup>29</sup>. Verdaderamente, Leocadia se muestra más impulsiva, más audaz en sus iniciativas que Teodosia. La relación entre ambas es asimétrica, no solo porque Teodosia (siempre en disfraz de hombre bajo el nombre de Teodoro) conoce la identidad de su rival, sino porque ha delegado su agencia confiadamente en manos de su hermano, ante cuya iniciativa subordina la suya. Leocadia no cuenta con ningún valedor tan cercano, y fía el resultado de su empresa a su inmediata actuación, a despecho de los riesgos afrontados. Por eso permanece en todo momento en el mismo estado de agitación exasperada en el que la encontraron tras el asalto de los bandoleros, cuando su azoramiento ni siquiera le permitía articular una mentira coherente, un estado de ofuscación semejante al de Teodosia durante la primera conversación con Rafael en la posada. Con más sosiego desde entonces, Teodosia pudo averiguar el verdadero sexo de Leocadia, y, entre alguna salida de tono provocada por los celos, recomendarle el mismo aplomo que ella cree haber recobrado: «Veo que no estáis en tiempo de admitir consejos saludables [...] y en lo demás de vuestras pretensiones, dejad cuidado al tiempo, que es gran maestro de dar y hallar remedio a los casos más desesperados» (462-463). Incluso llega a juzgar su caso y el de su rival de una manera absolutoria: «Pues ¿qué culpa tiene Teodosia –dijo Teodoro–, si ella quizá también fue engañada de Marco Antonio, como vos, señora Leocadia, lo habéis sido?» (462). En el relato de sus experiencias, ambas se han representado igualmente como víctimas de un engaño, pero han admitido también su colaboración o su iniciativa. Si en la confesión al aún no identificado hermano admitía Teodosia la «mucha demasia», el principio de la «locura» (447) con que aceptaba el galanteo de Marco Antonio hasta que finalmente se

28. Thompson (1963, 40) recoge críticas a esa «innecesaria» duplicidad por parte de Schevill y Bonilla, Casaldueiro y González de Amezúa.

29. Así lo hace, por ejemplo, Ruth el Saffar, «Leocadia's story appears to develop the worst features of Teodosia's, suggesting that it serves as an obverse, rather than as a repetition, of Teodosia's story [...] Leocadia is Teodosia's dark shadow» (1974, 114). Amplía esa idea Britt, en su artículo significativamente titulado «Teodosia's Dark Shadow?», y una lectura semejante hace Marsha Collins: «Sin embargo, hay diferencias muy importantes entre las dos que muestran que Leocadia tiende más a ser una especie de sombra o *Doppelgängerin* de la otra» (2002, 40), o «su confesión funciona como un espejo para Teodosia, quien ve en su rival la dimensión irracional de su propio carácter de forma exagerada, lo cual avanza su experiencia de auto-conocimiento y su control sobre el apetito animal del ser humano» (Collins 2002, 41).

entregó, al narrar sus devaneos y su engaño, Leocadia reconoce su responsabilidad en términos semejantes, al hablar de la «poca advertencia» con que «habiendo mirado más de aquello que fuera lícito a una recatada doncella», lo comenzó «a mirar con más cuidado, y debió de ser sin duda con más descuido, pues él vino a caer en que yo le miraba» (459). Ambas han considerado en Marco Antonio, más rico y tan noble como Teodosia (447), «la calidad de su linaje y la mucha cantidad de los bienes que llaman de fortuna» (459), como reconoce Leocadia, si bien el énfasis con que lo declara esta última pudiera sugerir que el interés ha tenido en ella mayor cuenta. También Leocadia parece haber dado pie con más descaro al cortejo del genovés, pues ha dejado entrever su predisposición favorable. La exigencia de firmar una cédula de compromiso (que a la postre perdió a manos de los bandoleros) reduce su concepto del matrimonio y del trato amoroso a un contrato mercantil, en el mismo plano de las transacciones financieras a las que se dedica la familia de Marco Antonio. Cervantes parece burlarse de esta ingenua confianza en lo escriturario y de la trasposición a lo amoroso de las formalidades legalistas. Al menos, el matrimonio de Teodosia ha sido remachado con garantías suficientes para la convención literaria y la casuística pretridentina: expresión del común acuerdo de los contrayentes en presencia de un paje testigo y consumación carnal (448) cifrada simbólicamente en un anillo con el nombre de Marco Antonio en su interior<sup>30</sup>. Pero la cédula es ante todo un artificio literario por el que Leocadia, sin menoscabo de su virginidad<sup>31</sup>, puede considerarse a sí misma con derecho a reclamar como marido, por economía literaria, al mismo hombre con el que de hecho está casada Teodosia.

Semejantes en determinación, su extrema valentía aflora espontáneamente al divisar por primera vez a Marco Antonio envuelto en una refriega entre el vecindario de la Marina y la tripulación de las galeras que han hecho escala en Barcelona. Cuando advierten que su galán se encuentra herido dentro del agua, «las dos valientes y nuevas Bradamante y Marfisa o Hipólita y Pantasilea» (467), indistinguibles en bravura, se lanzan con leonina determinación en su defensa, «y apenas Leocadia le vio caído cuando se abrazó con él y le sostuvo en sus brazos, y lo mismo hizo Teodosia». Solo Leocadia logra embarcarse con él en el esquife, pues las fuerzas de Teodosia han flaqueado, «o ya fuese por estar cansada, o por la pena de haber visto herido a Marco Antonio, o por ver que se iba con él su mayor enemiga». La intensidad del sentimiento es, en cualquier caso, comparable, como cuando escuchan del médico el diagnóstico adverso del malherido: «Oyeron esto Leocadia y Teodosia con aquel sentimiento que si oyeran la sentencia de su muerte [...] y Leocadia determinó de hacer lo que le pareció convenir para satisfacción de su honra» (469). Leocadia, en

30. «The ring, as romance symbol for the broken hymen, takes precedence over the legal 'jewel', suggesting the greater value of an alternative, even outlaw, justice. Legality and romance justice appear hopelessly irreconcilable» (Fuchs 2001, 292).

31. «Del recogimiento –dijo Leocadia– no hay que tratarme, que tan recogida y tan honesta era yo como cuantas doncellas hallarse pudieran, y con todo eso hice lo que habéis oído» (462).

ese momento, toma resueltamente la iniciativa y le recuerda al postrado burlador su compromiso, mientras Teodosia, más contenida, guarda un silencio expectante en un segundo plano. Hay, pues, dos mujeres que se tienen por desposadas, engañadas y abandonadas por el mismo hombre y que, en un intento desesperado por hacerle cumplir su palabra, se han puesto ellas mismas en una situación que compromete su honra. Las dos reconocen su responsabilidad en sus relaciones con el seductor, las dos confiesan haber tenido en cuenta su estatus social y económico. Concedamos que es Leocadia la más resuelta y la más atenta a las conveniencias. Pero, en cualquier caso, ¿qué función podría tener Leocadia para Teodosia, si tras su encuentro esta última adopta un papel pasivo, como mucho reflexivo, sin apenas actuar por su propia iniciativa y sin volver a tomar ninguna decisión de alcance? Quizá pueda todavía defenderse que esta comparación tiene la función de decidir cuál de las dos merece realmente ser reconocida como legítima esposa, una posición comúnmente aceptada, que Febres expone en los siguientes términos: «Y, por supuesto, muchas de las semejanzas, que rozan a veces las diferencias recíprocamente, tienen un propósito general artístico: la novelización de cuál de las dos heroínas tiene el mayor reclamo legal, emocional, amoroso y social hacia Marco Antonio» (Febres 1993, 76). La trampa de esa ilusión es no mantener en el recuerdo que la legitimidad del reclamo de Teodosia y la nulidad de la pretensión de Leocadia quedaban ya incontestablemente determinadas *ab initio* en el relato de sus respectivas relaciones (previa y consumada una, coqueteo intrascendente la otra), como el arrepentido Marco Antonio confirma, sin que entren a formar parte en esa resolución los perfiles psicológicos de las adolescentes ni los comportamientos observados en el desarrollo de la narración. Thompson, aun reconociendo que el lector no duda un instante sobre cuál es la legítima esposa, todavía justifica esa comparación, semejante a las *cuestiones de amor*, como un falso señuelo para mantener atrapada por el mayor tiempo posible la atención del lector<sup>32</sup>, lo cual convertiría la lectura, bajo nuestro punto de vista, en un pasatiempo intrascendente. A quienes mantienen que Teodosia merecía el premio del matrimonio por sus superiores prendas morales, y Leocadia no, por sus presuntas fallas, les resulta extremadamente difícil explicar su emparejamiento con Rafael, pues esta última resultaría una pareja de menor categoría en el relato y nos veríamos así abocados a hablar de una estructura renga<sup>33</sup>. «Olvidémonos de Leocadia, cuyo

32. «To the reader the way in which the story should be solved is abundantly clear. But, as he is writing a story which must hold the attention of the reader as long as possible, Cervantes now seeks to do his best to lay a false trail» (Thompson 1963, 168).

33. Así lo hace El Saffar, restando importancia incluso al protagonismo de Rafael: «In the analysis below, Leocadia will be shown to function as an exaggeration of repressed aspects of Teodosia. Her role, like that of Don Rafael, is a secondary one, significant only as an aid to the self-discovery of Teodosia and to her subsequent marriage to Marco Antonio» (1974, 111). Lleva sus postulados aún más lejos Britt: «[B]y emphasizing the differences between Leocadia and Teodosia, Cervantes presents one woman more sympathetically than the other. It is Teodosia who, though aggressive enough to pursue regaining her honor, behaves in a manner appropriate for her situation. It is also she who, in the end, accomplishes her goal of marrying Marco Antonio, while Leocadia must settle for her second choice, Rafael. The end results demonstrate the obvious preference indicated by

papel parece no ser otro que el de redoblar la acción, con las variaciones necesarias, para dar movimiento al argumento», llegó a proponer Casaldueiro (1974, 208), que habría preferido leer *otra* novela.

#### 4. EL ACTO DE COMPRENSIÓN

Es cierto que la incorporación de Leocadia al relato acentuó las angustias previas de Teodosia, pero produjo además un cambio más relevante en Rafael, que cayó preso de amor por la joven, de quien ya conoce la identidad, la calidad y el linaje, y de cuyo chasco amoroso, similar al de Teodosia, está perfectamente informado a través de su hermana. A partir de ese encuentro en medio del camino, Rafael habrá de actuar afectado por la pasión y consumido también de celos, sabiendo que Leocadia persigue a otro. Significativamente, ahora los tres jóvenes se encuentran en un similar estado de afectación pasional, asaltada la razón por las emociones en medio de este viaje de auto-conocimiento<sup>34</sup>. El narrador se complace en presentar los padecimientos parejos de los hermanos, cuando Teodosia pasa una noche desvelada con sus congojas y el hermano, que intenta confortarla, arde con idénticos tormentos que sobrepasan su propia razón y voluntad: «Pasósele [a Teodosia] en esto la mayor parte de la noche sin dormir sueño. Y no la pasó con más descanso don Rafael» (464). Otro tanto ocurrirá durante la refriega en la playa de Barcelona, cuando la resuelta Leocadia consigue embarcarse en el esquife junto al malherido engañador y Rafael solo alcanza a auxiliar a Teodosia, casi al borde del desmayo. En ese punto, el narrador vuelve a consignar que él «no sintió menor pena de ver que con Marco Antonio se iba Leocadia, que su hermana había sentido» (467), y vuelve a poner en la balanza esas pesadumbres cuando Leocadia se les adelanta a reclamar del convaleciente el cumplimiento de su promesa: «Atentísima estaba a todo este coloquio Teodosia, y cada palabra que Leocadia decía era una aguda saeta que le atravesaba el corazón y aun el alma de don Rafael, que asimismo la escuchaba» (469-470).

Rafael ha experimentado la violencia que en él mismo han ejercido las mismas pasiones que en su hermana y en la otra doncella, y desde esa experiencia ahora puede enjuiciar la conducta de los demás personajes. Solo quien

Cervantes for Teodosia, who represents his ideal heroine» (1988, 46). Incluso Güntert, partiendo de interesantes análisis sobre la fiabilidad de los narradores no aplicados siempre con el mismo rigor, argumenta: «La diversidad de actitud de una y otra pareja se revela análoga a la diversidad de modalidades de narración: Teodosia y Marco Antonio representan el discurso social-ejemplificante, con su concepción referencial de la verdad, su establecimiento de relaciones simplistas de causa-efecto, su comprensión convencional de la realidad, y, en el caso de Marco Antonio, su idea religiosa de la moralidad; Leocadia y Rafael, en cambio, abogan por una experiencia de la realidad emotiva y fantástica, no muy distinta (inexorablemente) de la del poeta» (2005, 117). Debe basar la caracterización de Marco Antonio en su acto de contrición tras haber sido desahuciado, una transformación redentora que no refleja todo su comportamiento anterior.

34. Véase el epígrafe «Dynamism and Experience» en el estudio de Schmauser (1989, 196-200).

comprende la universalidad de esas leyes está capacitado para juzgar la conducta de los demás, y entonces el fallo no puede ser otro que el de la comprensión y la disculpa de los errores. Así lo hace en su declaración de amor a Leocadia –despechada, una vez que Marco Antonio le ha hecho ver que no puede ser su esposo–, a quien encuentra en la soledad nocturna de la playa de Barcelona, fuera de la sociedad, en comunión perfecta con la naturaleza:

... y no penséis que el atrevimiento que habéis mostrado en buscar a Marco Antonio ha de ser parte para que no os estime y tenga en lo que mereciéades, si nunca le hubiéades tenido, que en la misma hora que quiero y determino igualarme con vos, eligiéndoos por perpetua señora mía, en aquella misma se me ha de olvidar, y ya se me ha olvidado, todo cuanto en esto he sabido y visto; *que bien sé que las fuerzas que a mí me han forzado a que tan de rondón y a rienda suelta me disponga a adoraros y a entregarme por vuestro, esas mismas os han traído a vos al estado en que estáis, y así no habrá necesidad de buscar disculpa donde no ha habido yerro alguno* (474, cursiva mía).

Es, sin duda, el pasaje de mayor intensidad emocional de la novela, «el gran momento poético» (Márquez Villanueva 2005, 93)», pero, además, una pieza oratoria, discursiva, de calado, en un pasaje climático. Compartimos el entusiasmo de Lerner cuando define este pasaje como «una conducta imaginada para causar admiración al discreto» (2000, 159)<sup>35</sup>. Digamos que no es solo una declaración de amor, sino también un enunciado de ética. Rafael juzga la conducta de Leocadia equiparándola exactamente con la suya, reconociendo implícitamente la naturaleza común de hombre y mujer, cuyos comportamientos están sometidos a las mismas «fuerzas» naturales. No es casual que Rafael haya parafraseado aquí precisamente la misma aclaración que Leocadia le hiciera a Marco Antonio en la escena inmediatamente anterior acerca de por qué emprendió tan arriesgadas y comprometedoras acciones en su seguimiento: «De lo cual no os debéis maravillar, si es que alguna vez habéis sentido hasta dónde llegan las fuerzas de un amor verdadero, y la rabia de una mujer engañada», había dicho la joven (470). Recuérdese que ese forzamiento de la razón por el amor era un tópico aceptado en las filografías neoplatónicas del Renacimiento, con expresiones tan similares como las de León Hebreo en la traducción del Inca: «Porque el verdadero amor a la razón, y a la persona que ama hace fuerza con admirable violencia e increíble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio» (f. 41r). Tan axial es esta idea, que el narrador volverá a remacharla en el cierre, como veremos más adelante. Pero recordemos que el mismo narrador la había adelantado ya anteriormente, enunciándola como una ley natural en el momento justo en el que Rafael se había enamorado de Leocadia, tras el primer encuentro:

35. Hay también quienes critican este pasaje por inverosímil o insincero, por ejemplo, Zimic (1989, 31).

[Q]ue esta fuerza tiene la hermosura, que en un momento, en un punto lleva tras sí el deseo de quien la mira y la conoce, y cuando descubre o promete alguna vía de alcanzarse y gozarse enciende con poderosa vehemencia el alma de quien la contempla, bien así del modo y facilidad con que se enciende la seca y dispuesta pólvora, con cualquiera centella que la toca (464).

Cuando se comprende mediante la experiencia la imposibilidad de eludir estas «fuerzas», «no habrá necesidad de buscar disculpa donde no ha habido yerro alguno», aboliendo así los prejuicios y renunciando a los privilegios de los códigos de honor, para los que el yerro sí habría sido patente. Este parlamento es la expresión de otra suerte de *anagnórisis* o *agnición*, un reconocimiento no de la identidad particular, sino de la propia naturaleza a través de la autoexploración y de la observación de los demás, una identificación especular de uno mismo en los otros y de los otros en uno mismo: el principio fundamental de la ética. De esta forma, a Leocadia, cuya conducta no habría tenido disculpa desde los presupuestos implacables de las convenciones de la honra (como tampoco la de Teodosia), le es restituida toda su dignidad como persona desde un punto de vista comprensivo y humano.

Constituye ese parlamento de Rafael en la playa la respuesta contundente, sin resquicio de dudas, que llevábamos aguardando del personaje central desde aquel cierre medio en falso de la primera conversación con su hermana, y esa respuesta resulta más eficaz expresada, por persona interpuesta, en relación con Leocadia. Si se conviene en que Leocadia ha sido más desenvuelta y audaz, más activa en su relación con Marco Antonio –esto es, de aceptación aún más problemática para los más escrupulosos en términos de honor–, al aceptar su conducta y desear igualarse a ella en matrimonio, Rafael ha dado un paso más en su desligamiento de las convenciones sobre la honra, como una reafirmación de consecuencia moral. Ahí estaba Leocadia no como una copia desvirtuada de Teodosia, sino como la vía oportuna para resaltar la coherencia ética del protagonista principal de la novela<sup>36</sup>. Su lectura en clave cínica llevó a Zimic a afirmar que «según el astuto joven, “el mismo cielo” le trae ahora remedio, “recompensa” a Leocadia, *pues allí está él, Rafael*, a quien Marco Antonio “no se le aventaja en el linaje”, en ninguna cosa» (Zimic 1989, 31, cursiva mía)<sup>37</sup>. Invirtiendo la frase de Zimic, podríamos decir que *allí ha estado Leocadia, para Rafael*, como un artificio del autor que le permita a su personaje una mayor

36. *Cfr.* Lerner: «Un hermano que no desea poner los códigos del honor por encima de los afectos y la capacidad de comprensión», y que «volverá a posponer el honor que dictan las fórmulas literarias cuando declare su amor a la doncella enamorada del seductor Marco Antonio» (2000, 159). Murillo, por su parte, considera a Leocadia como el galardón al comportamiento ejemplar de Rafael: «Rather than avenge the family's honor by killing her [Teodosia], he will aid her, thus confirming her freedom. He will be rewarded for his efforts by discovering in her rival Leocadia a suitable wife for her personal qualities (beauty, discretion) and social status» (1988, 242).

37. Según Julio Rodríguez-Luis, «si Leocadia no puede en justicia obtener a Marco Antonio, no va a quedarse sin alguna recompensa. Es ésta al cabo la función de Rafael en la trama» (1980, I, 76). También para Granja, Rafael es el «consolation prize» (2020, 3) de Leocadia.

elongación en su búsqueda de una postura ética, para permitirle mayor recorrido a la expresión consistente –y modélica, ejemplarizante– de una actitud moral contraria a las inhumanas exigencias de los códigos de honor. La conmisericordia con la hermana lo hizo enfrentar ese código desde una situación ya por completo consumada, en la que se había visto envuelto fuera de su control. Pero el amor por Leocadia lo hace rechazar esas reglas injustas en otro episodio al que él se arroja voluntariamente, plenamente consciente de la situación y con conocimiento de las causas de las actuaciones.

## 5. EPÍLOGO: PADRES E HIJOS

Tiene mucha importancia que esta última escena se desarrolle en la soledad de la playa<sup>38</sup>, no solo por la atmósfera idílica, sino acentuando la desconexión simbólica con la codificación hegemónica. Se ha destacado que buena parte de la acción discurre en posadas y despoblados, en nuestra opinión no tanto para denunciar el clima de injusticia de la época, como estudia Fuchs, sino aislando a los protagonistas lejos del ambiente social y familiar, procurándoles un apartamiento transitorio del espacio de sujeción donde quizá tuvieran que seguir indicaciones y decisiones ajenas. Como puso de manifiesto Murillo, en las novelas con estructura de *romance* los personajes se desenvuelven en un espacio donde se hubiera hecho un vacío de autoridad y donde pueden ejercer la libertad de elección de acuerdo con sus propias inclinaciones<sup>39</sup>. Puesta en suspenso la aplicación automática y forzada de los modelos vigentes, hay espacio para la libre decisión ética que implique un cuestionamiento y quizá una reformulación de los códigos éticos sobre la honra, un replanteamiento que emane más genuinamente de la comprensión de sus propias naturalezas, aún no completamente moldeadas, o endurecidas, por la sociedad. Tanto los personajes como el narrador nos advierten continuamente de su juventud (Teodosia «tendría de diez y seis a diez y siete años» (442); su hermano sería «de poca más

38. En ese encuentro, Rafael le ruega a Leocadia: «Acabad, señora de mi alma, de serlo ya del todo a vistas destes estrellados cielos que nos cubren, y deste sosegado mar que nos escucha, y destas bañadas arenas que nos sustentan» (474), a lo que ella finalmente accede, «y sirvan de testigo lo que vos decís: el cielo, la mar, las arenas y este silencio sólo interrumpido de mis suspiros y de vuestros ruegos» (475).

39. La sucinta definición de novelas de tipo *romance* claramente incluye *Las dos doncellas*: «They narrate the sentimental conflicts and trials of lovers through courtship to betrothal and close with the matrimonial ritual (*bodas*). In them Cervantes has idealized certain conditions and demands decisive or indispensable to a happy marriage, but they are not stories about marriage, real or ideal. Their structures are relevant to [the period of] adolescence: desire for freedom from parental authority, nascent attraction to the opposite sex, initiation and trials of jealousy, honor, fidelity and virginity» (Murillo 1988, 232). En cuanto a su ambientación, explica: «Because their freedom is counter to social order and custom, Cervantes proceeds to separate his protagonists from their native, 'real' or family environment and to place them in another, alien or marginal to their native one and in which they find the near ideal or propitious conditions to reveal their sentiments and to exercise their freedom» (1988, 234).

edad» (442); la edad de Leocadia sería «al parecer de diez y seis años» (455); solo el pusilánime Marco Antonio «de hasta veinte y dos o pocos más años» (466), queda fuera de esta regla). Los personajes aducen una y otra vez su corta edad para disculpar los yerros propios y ajenos por su falta de experiencia, pero su extrema juventud, al tiempo que relativiza la responsabilidad en sus errores, resalta otra atractiva cualidad: la novela nos presenta personajes en los que no ha calcificado aún esa ‘segunda naturaleza’ constituida por las costumbres sociales y la moral codificada, no han completado su entrada en una sociedad en algunos aspectos corrompida, regida por un sistema artificial, antinatural, y por tanto actúan con una espontaneidad más en armonía con la naturaleza, *mayordomo de Dios*, de acuerdo a las tan extendidas ideas neoplatónicas como en otros casos en la obra de Cervantes<sup>40</sup>.

En ningún momento contrasta la nueva postura de los jóvenes con los códigos del honor anquilosados en la generación de los padres como en la suerte de epílogo, o estrambote narrativo, en el momento de su regreso a su localidad. Desde un altílo los jóvenes divisan lo que les parecen unos torneadores al fondo de un valle, que no son ni más ni menos que sus padres acometiéndose e hiriéndose, según creen que exige el código del honor, por los deslices de los hijos. Según Kartchner, la escena parodia «the supposedly solemn honor ritual and exposes the conventions of romances of chivalry» (1995, 525)<sup>41</sup>. En esos padres con armadura ejecutando el desafío –que vistos en lontananza semejan un teatrillo de títeres de cachiporra– ridiculiza Cervantes al mismo tiempo el arcaizante *sueño caballaresco*<sup>42</sup> y el *ethos* correspondiente que llevan aparejados los lances de honor.

40. Véase Castro: «En dos direcciones se proyecta ese anhelo [la búsqueda de una armonía con la naturaleza]. Una va hacia el pasado quimérico, la edad dorada o de Saturno; otra hacia el presente, con aspiración de hallar algo que pertenezca a esa pura naturaleza. El Renacimiento idealizará los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sentencias, que se juzgan espontáneas y primitivas (refranes); el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea. Algunos de estos rasgos aparecen en Cervantes» (Castro 2002, 170). «El anhelo de perfección natural iba derechamente hacia el presente, para buscar en la vida visible lo que más se acercara a la noción de pura naturaleza: el niño, el salvaje, el rústico, el animal incluso; en una palabra, en las manifestaciones de mayor espontaneidad vital» (Castro 2002, 173-174). Ver también el epígrafe «*Natura bene condita*» en el estudio de Forcione sobre *La gitanilla* (1982).

41. Cfr. Zimic: «Toda la actitud y conducta pundonorosa de éstos [los padres] no puede menos de resultar estridentemente anacrónica, irrelevante, en suma, ridículísima. El hecho de que el duelo a muerte se emprende por tan vagas sospechas es en sí risible y condenable y nos hace pensar cuál sería el desenlace de los problemas de los hijos, si éstos se rigieran por la actitud de sus progenitores» (1989, 34); esta afirmación, sin embargo, apenas mitiga la mirada cínica de Zimic hacia esos jóvenes caprichosos e irresponsables que no compartimos. Clamurro (2001), muy al contrario que yo, entiende esta arcaizante escena epilodal de forma recta, y no paródica, como una apelación a los amenazados ideales caballerescos cuya desaparición anunciaría el declive del poderío de la Monarquía Hispánica. La principal función en la novela sería únicamente resaltar, por contraste, la falta de virilidad bélica de Marco Antonio en la refriega de la playa de Barcelona, y, en términos más generales, la peligrosa confusión de los roles masculinos y femeninos entre la juventud irenista de la *Pax Hispánica*.

42. Utilizo la feliz expresión de Cátedra (2007) para definir la ensoñación de concebirse a sí mismos encarnando la trasnochada imaginaria e ideología caballeresca que cundió en amplios sectores de la sociedad aurisecular.

La pérdida de la honra que los padres perciben y que intentaban lavar aparatosamente mediante el recurso al desafío es, en última instancia, una consecuencia de sus errados presupuestos sociales y de su incomprensión de la naturaleza humana. Las relaciones iniciadas por Marco Antonio y las doncellas no solo quedaban fuera de las previsiones de los progenitores, sino que frustraron los planes de matrimonio que cada cual considerara conveniente sin atender a la voluntad de los hijos. Así, Teodosia refiere en su primera confesión que Marco Antonio le dio palabra de esposo «a pesar de sus padres, que para otra le guardaban» (448)<sup>43</sup>. Del mismo modo que perpetúan sus prerrogativas en la toma de decisiones sobre sus hijos, asumen la responsabilidad de subsanar sus fracasos recurriendo al anacronismo de los desafíos.

A pesar de combatirla, Cervantes conoce perfectamente cuán arraigada y vigente se encuentra aún esa actitud en muchos sectores de la sociedad, para los que serían inaceptables contraejemplos como el presente. De ahí que silencie las identidades de las mujeres, «a quien quizá las lenguas maldicientes, o neciamente escrupulosas, les harán cargo de la ligereza de sus deseos y del súbito mudar de trajes» (480)<sup>44</sup>. Pero hace un último llamamiento a estos recalcitrantes a los que también quiere hacer recapacitar, «a los cuales ruego que no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido, que en efecto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable que hace el apetito a la razón» (480). De nuevo se iguala implícitamente la susceptibilidad del hombre y la mujer a ser acometidos por el deseo y a padecer la misma violencia del amor sobre la razón. Solo a partir de esa experiencia universal igualadora podría cualquiera emitir un juicio sobre las conductas ajenas, que no podría ser otro que la comprensión. Es la idea avanzada como principio universal por el narrador en el centro del relato, experimentada y comprendida en carne propia por el protagonista, que se pronuncia consecuentemente, y relanzada finalmente en la despedida al lector en el momento en el que se le pide un mínimo gesto de autoexamen y comparación<sup>45</sup>. El llamamiento de Cervantes a que «no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí» sin duda parafrasea la famosa cita del *Evangelio* (Juan, 8, 111): «Quien esté libre de pecado que arroje la primera piedra», precisamente aplicado en el caso del juicio moral colectivo sobre la conducta de una mujer que ha transgredido las convenciones. Con esas pre-valleinclanianas *divinas pa-*

43. El hecho de que el padre de Leocadia acogiera frecuentemente al seductor puede hacer pensar que elucubrara con la posibilidad de ganar la voluntad de un tan buen partido, si ya no es que ese sea el matrimonio concertado que menciona Teodosia.

44. Granja considera que mantener ese anonimato es necesario, pues «rather than rectifying Leocadia's defamation, it [el matrimonio] only manages to stain Rafael's honor» (2020, 8). Mi idea es que Cervantes considera que esa sería la opinión de la parte más reaccionaria o tradicionalista de un público diverso, a quienes ni siquiera convencería esta historia y ante cuyas retrógradas reacciones todavía hay que salvaguardar la identidad.

45. En el final de *Las dos doncellas* encontramos la «operación de elevación progresiva a nuevos niveles de realidad de la ejemplaridad del relato» (Martín Morán 2015, 74) que plantea Cervantes en los finales de las novelas.

*labras* vuelve a ofrecérsenos implícitamente el ejemplo de Rafael, que efectivamente ha mirado en sí para comprender sin reproches el comportamiento de los demás.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abella Padrón, Dayamí. 2015. «Mujeres cervantinas que reivindican su honra: representación femenina en *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*». En *Cervantes creador y Cervantes recreado: BIADIG: Biblioteca áurea digital*, editado por Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra, vol. 26, 7-20. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Aylward, Edward T. 1999. *The Crucible Concept: Thematic and Narrative Patterns in the Cervantes's Novelas ejemplares*. Londres: Associated University Press.
- Beaupied, Aída. 1983. «Ironía y los actos de comunicación en *Las dos doncellas*». *Anales Cervantinos* 21: 165-176.
- Blasco, Javier. 2001. «Estudio preliminar». En Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, IX-XXXIX. Madrid: Crítica.
- Britt, Linda. 1988. «Teodosia's Dark Shadow? A Study of Women's Roles in Cervantes's *Las dos doncellas*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8(1): 39-46.
- Casalduero, Joaquín. 1974. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 2.<sup>a</sup> ed. corregida. Madrid: Gredos.
- Castro, Américo. 1961. *De la edad conflictiva, I. El drama de la honra en España y en su literatura*. Madrid: Taurus.
- Castro, Américo. 1967. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Castro, Américo. 2002 [1925]. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta.
- Cátedra, Pedro. 2007. *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2001. *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Clamurro, William H. 2001. «*Las dos doncellas* de Cervantes: identidad, honor y anacronismo». En *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coordinado por Alicia Villar Lecumberri, 65-72. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas.
- Collins, Marsha. 2002. «El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22(2): 25-46.
- Cruz, Anne. 2019. «Cervantes: The Accidental Feminist». En *Sexo y género en Cervantes / Sex and Gender in Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín*, editado por Mercedes Alcalá Galán y Esther Fernández, 261-284. Kassel: Reichenberger.
- El Saffar, Ruth. 1974. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- El Saffar, Ruth. 1984. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California.
- El Saffar, Ruth. 1993. «In Marcela's Case». En *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, editado por Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson, 157-178. Ithaca: Cornell University Press.

- Febres, Eleodoro J. 1993. «*Las dos doncellas*: novelización de formas y sentidos múltiples». *Anales Cervantinos* 31: 75-98. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1993.380>
- Forcione, Alban K. 1982. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University.
- Fuchs, Barbara. 2001. «Empire Unmanned: Gender, Trouble, and Genoese Gold in Cervantes's *The Two Damsels*». *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 116(2): 285-299.
- García López, Jorge, ed. 2001. Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Crítica.
- García López, Jorge. 2015. *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Pasado y Presente.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. 1982. *Cervantes creador de la novela corta* [edición facsímil, 1956-1958]. Madrid: CSIC.
- Granja Ibarreche, Xabier. 2020. «Happily Ever After? Marriage, Honor and Feminism in Two Novelas ejemplares». *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 46: 1-12.
- Güntert, Georges. 2005. «Narradores fiables y narradores poco fiables en las *Novelas ejemplares* (con especial referencia a *Las dos doncellas*)». *Anuario de estudios cervantinos* 2: 115-126.
- Hall Zetrouer, Karen V. 1994. *Cervantes' Women: Toward the Modern Female Character*. Miami: University of Florida.
- Hernández, Rosilie. 2019. «The Law of Genre/Gender in *Don Quixote*: Cervantes's Feminism Reconsidered». En *Sexo y género en Cervantes / Sex and Gender in Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín*, editado por Mercedes Alcalá Galán y Esther Fernández, 285-303. Kassel: Reichenberger.
- Hutchinson, Steven. 2010. «Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes». *Anales Cervantinos* 42: 193-207. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2010.011>
- Iñarrea las Heras, Ignacio. 2009. «*Les deux Amantes* (1705): una traducción preciosista de *Las dos doncellas*, novela ejemplar de Miguel de Cervantes». *Anales Cervantinos* 41: 217-238. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2009.010>
- James, Henry. 1922. *The Novels and Tales of Henry James*, vol. XV. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Kartchner, Eric J. 1995. «Metafiction in *Las dos doncellas*». *Romance Languages Annual* 7: 521-526.
- Kartchner, Eric J. 2005. *Unhappily Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*. Newark: Juan de la Cuesta.
- León Hebreo. 1590. *La traduzion del indio de los tres Dialogos de Amor*. Madrid: Pedro Madrigal.
- Lerner, Isaías. 2000. «Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes». *Edad de Oro* XIX: 155-169.
- López Fanego, Otilia. 1981. «Algunas reflexiones acerca de la mujer en Montaigne y en Cervantes». *Anales Cervantinos* 19: 105-117.
- Márquez Villanueva, Francisco. 2005. *Cervantes en letra viva: estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona: Reverso.
- Martinengo, Alessandro. 2008. «¿Ejercicio de la 'patria potestas' o libre elección? Cervantes ante el matrimonio». En *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coordinado por Alexia Dotras Bravo, 485-494. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas.
- Martín Morán, José Manuel. 2014. «Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares*». En «*Deste Artife*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Nove-*

- las Ejemplares*, editado por Guillermo Carrascón, Daniela Capra, Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi, 45-68. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Martín Morán, José Manuel. 2015. «La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la 'novella' del 'Cinquecento'». *Criticón* 124: 65-78.
- Martín Morán, José Manuel. 2016. «Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 92: 301-310.
- Montero Reguera, José. 2005. «'Entre parejas anda el juego' / 'All a Matter of Pairs': Reflections on Some Characters in the *Novelas Ejemplares*». En *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*, editado por Stephen Boyd, 283-302. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Murillo, Luis Andrés. 1988. «Narrative Structures in the *Novelas Ejemplares*: An Outline». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8(2): 231-250.
- Navas Ocaña, Isabel. 2012. «Lecturas feministas de Cervantes». *Romanische Forschungen* 124(2): 222-238.
- Olid Guerrero, Eduardo. 2015. *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Pabón, Thomas. 1977. «Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*». *Anales Cervantinos* 16: 109-124.
- Riley, Edward C. 1980. «Cervantes: una cuestión de géneros». En *El Quijote de Cervantes*, editado por George Haley, 37-51. Madrid: Taurus.
- Rodríguez-Luis, Julio. 1980. *Novedad y ejemplo en las novelas de Cervantes*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Schmauser, Caroline. 1989. «Dynamism and Spatial Structure in *Las dos doncellas*». En *Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing*, editado por Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini, 175-203. Minneapolis: The Prisma Institute.
- Sears, Theresa Ann. 1993. *Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the Novelas Ejemplares*. Nueva York: Peter Lang.
- Sherman, Kátia. 2015. «Skepticism, Eutrapelia and the Erring Exemplar in Cervantes' *Novelas Ejemplares*». *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 29: 623-638.
- Sliwa, Krzysztof. 2005. «Sobre Andrea de Cervantes». *Anales Cervantinos* 37: 225-238. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2005.012>
- Sobejano, Gonzalo. 1978. «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*: Artículo-Reseña». *Hispanic Review* 46(1): 65-75.
- Stoops, Rosa María. 2011. «Sacred Geometry and Alchemical Process in Miguel de Cervantes' *Las dos doncellas*». *Bulletin of Hispanic Studies* 88(5): 521-532.
- Thompson, Jennifer. 1963. «The structure of Cervantes' *Las dos doncellas*». *Bulletin of Hispanic Studies* 40(3): 144-150.
- Villanueva, Juan Manuel. 2017. «La ejemplaridad de *Las dos doncellas*». En *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Venecia (14-18 de julio de 2014)*, editado por Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini Moro y Andrea Zinato, 841-854. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Welch, Ellen R. 2015. «Cervantes and the Domestication of Romance in Seventeenth-Century French Theater: Jean Rotrou's *Les Deux Pucelles, Tragi-Comédie*». *Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts* 4(2): 1-15.
- Zimic, Stanislav. 1989. «*Las dos doncellas*: padres e hijos». *Acta neophilologica* 22: 23-37.

Recibido: 12 de mayo de 2021

Aceptado: 19 de enero de 2022