

Narrador e interpretación en *El celoso extremeño*

Marcos García Pérez
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este artículo estudio las particularidades del narrador en la novela cervantina *El celoso extremeño*, teniendo en cuenta la bibliografía existente, la diferencia entre las dos versiones conservadas de la obra y el análisis atento del texto. Este proceso servirá para entender la configuración del narrador, explicar ciertas ambigüedades del texto y esbozar una interpretación del relato.

Palabras clave: narrador, interpretación, Cervantes, Celoso extremeño.

Abstract: In this article I study the peculiarities of the narrator in the Cervantine novel *El celoso extremeño*, taking into account the existing bibliography, the difference between the two preserved versions of the work and the careful analysis of the text. This process will help to understand the narrator's configuration, explain certain ambiguities of the text and outline an interpretation of the story.

Keywords: narrator, interpretation, Cervantes, Celoso extremeño.

INTRODUCCIÓN

Gracias a la publicación en 1778, por parte de Isidoro Bosarte, del manuscrito de Porras de la Cámara, que contenía versiones antiguas de las novelas *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, la crítica que en el siglo XX se centraría en tratar de explicar estas obras tendría en la comparación de ambas versiones unos cuantos temas de debate que aún llegan hasta hoy en día.

Sobre la novela de *El celoso extremeño* se han realizado hipótesis muy diversas, tratando de poner en orden las ideas que se presentan y tratando de enlazar los elementos que, a primera vista, parecen ofrecer cierta incoherencia. Mi pretensión en este trabajo es contemplar el funcionamiento del narrador en la novela, pues considero que es necesario aclarar ciertos aspectos en cuanto a su naturaleza y sus consecuencias sobre la interpretación de la obra. Para ello, no veo otra forma de operar que la de basarse en la realidad textual, contemplando todos los elementos existentes y tratando de ofrecer una hipótesis que los abarque todos, sin la necesidad —falta, más bien— de tener que dejar algún aspecto o componente sin explicar.

APARENTE INCOHERENCIA: NARRADOR Y PERSONAJES

Para poder explorar la figura del narrador en esta novela cervantina, creo imprescindible recordar por qué es extraña o por qué se considera fuera de lo común —y por tanto susceptible de ser estudiada con mayor profundidad—. Esto, por supuesto, no es tarea que pretenda comenzar desde la nada, sino apoyándome en lo ya observado por los críticos que se han acercado a la novela. La perplejidad del narrador que asombra al lector en la versión de 1613 ya fue constatada por El Saffar (1974: 48), Riley (1989: 696) o Zimic (1996: 246), entre otros. Pero, como decía antes, nada mejor que el propio texto para mostrar el procedimiento del que hablo. La versión de Porras de la Cámara termina de la siguiente manera: «El cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero» (Rodríguez Marín, 1901: 92). Mientras que la versión publicada en 1613 lo hace así:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase, 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 priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (Sevilla y Hazas, 2011: 76)¹.

En ambos finales se trata el tema de la verosimilitud de la historia, aunque desde dos posiciones distintas: en el primero, el narrador no duda de lo que ha contado, pero entiende que el auditorio pueda hacerlo por lo extraño de la historia²; en el segundo, el narrador mismo duda de lo que acaba de contar.

Esto no supondría ningún problema si el mismo narrador, que al final del relato expone la duda que se ha visto, no diera en el resto de la novela indicios de omnisciencia. Así sucede en los soliloquios de Carrizales, que reproduce de forma literal³, en las escenas interiores y cerradas que muestra en repetidas ocasiones⁴ y en los pensamientos de los personajes, que parece conocer⁵. Visto esto, lo extraño del narrador final de *El celoso extremeño* no es que desconozca el pensamiento de los personajes, pues ninguna ley lógica se

¹ A partir de ahora cito por esta edición, limitándome a indicar el número de página correspondiente entre paréntesis.

² No anduvo desacertado el narrador en este juicio, y menos lo estaría si el final correspondiese a la versión posterior. Véanse las conocidas críticas a la verosimilitud de la novela por parte de Américo Castro (1967: 449-450).

³ «... hecho este soliloquio, no una vez, sino ciento» (39); «... hablando consigo mismo decía:...» (38).

⁴ Por ejemplo la conversación entre Loaysa y Luis (46-50), entre Luis y las criadas (51-52) y, en un grado de cerrazón extremo, la escena de Leonora untando el ungüento a Carrizales (60).

⁵ «... resolviendo en su memoria...» (36), «... le iban combatiendo muchos pensamientos» (37), «[h]abíase muerto en él la gana de volver al inquieto trato de las mercancías» (38), «[q]uisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días...» (38), «... les pareció que la llevaban a la sepultura» (41), «pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar...» (42), «[n]o se desmandaban sus pensamientos», «[m]aravillado quedó Loaysa...» (59), «no menos confuso que pensativo» (67), «... pensó perder el juicio...» (70), «[n]o entendió bien Leonora lo que le dijo su esposo» (71), «considerando la falsedad de sus lágrimas» (72).

lo impide, sino que lo demuestre después de haber ofrecido precisamente información que solo un narrador omnisciente podría conocer. Ante esta situación, el lector, y más aún el crítico, debe buscar una explicación coherente que dé cuenta del proceso que aquí se está llevando a cabo.

Por otro lado, uno de los temas de debate más conocidos de esta novela gira en torno a un curioso suceso que, a primera vista, parece incomprensible. Me refiero a la yuxtaposición —que da como resultado una oposición— entre los siguientes pasajes: «le acabó de untar todos los lugares que le dijeron ser necesarios, que fue lo mismo que haberle embalsamado para la sepultura» (60); «volviendo a la cama, metió la mano por entre los colchones y sacó la llave de en medio dellos sin que el viejo lo sintiese; y, tomándola en sus manos, comenzó a dar brincos de contento» (60); «...Leonora callaba y le miraba, y le iba pareciendo [Loaysa] de mejor talle que su velado» (62); «...Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra» (64); «el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos» (69); «Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos» (71); «sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento» (75); «...dentro de una semana [Leonora] se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad» (76); «Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso» (76).

Como se puede apreciar en los fragmentos recuperados del texto —y como se puede ver también en las discrepancias de los críticos—, en algunas ocasiones Leonora parece cometer el adulterio incluso con premeditación y alevosía, mientras que en otras se la presenta libre de culpa. Esta aparente incoherencia, que no permitiría encontrar una explicación cabal de lo que realmente sucede, puede ser entendida, sin embargo, si se analiza primero la figura del narrador, y posteriormente se acude al texto para dar con la solución al problema.

HIPÓTESIS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta ahora, la crítica se ha dividido en varios cauces a la hora de entender cómo se construye la narración; las hipótesis ofrecidas para explicar las particularidades del narrador podrían resumirse en dos⁶:

- a) Adulterio: en algunas ocasiones, y más por los lectores que por la crítica, se ha entendido que la presencia de la duda final es un artificio seguido por Cervantes para

⁶ El proceso que llevo a cabo aquí es claramente de simplificación, por razones obvias: si ningún crítico ha tratado el tema del narrador en *El celoso extremeño* de forma exclusiva, y todos han pasado por él de soslayo, centrándose más en otros aspectos y relegándolo a un puesto secundario, es normal que haya matices de diferencia entre los críticos agrupados en los apartados siguientes. No obstante, creo que una clasificación como la que aquí realizo es muy útil para comprender cómo la crítica ha entendido el proceso de conversión del narrador.

dar a entender que el adulterio finalmente sí se cometió⁷. Cabe responder a esta lectura con la comparación, que se vio más arriba, entre ambas versiones. Entonces, la aparición de la duda no plantea que el adulterio se cometiese, sino más bien lo contrario⁸.

- b) Relativismo: gran parte de la crítica ha planteado que el final de la novela deja la interpretación irresoluble, y por tanto es una novela con final abierto⁹. Esto, que realmente corresponde al terreno de la interpretación de la obra, ya está dejando ver cómo se entiende el papel del narrador, el cual podría cambiar libremente para lograr este relativismo final. No tendría ningún problema con declararme partidario de esta lectura, de no ser porque creo poder unir elementos suficientes en el relato como para encontrar una explicación menos difusa y más concisa, que no claudique en la tarea de dar cuenta del funcionamiento y la naturaleza del narrador.

Otra forma de entenderlo podría ser utilizando el concepto de «narrador infidente»; si bien no se ha aplicado al narrador de esta novela en particular el término propuesto por Avalle-Arce (1988), sí se ha sugerido su presencia en las *Novelas ejemplares*¹⁰, de modo que esta obra quedaría implícitamente afectada. No obstante, no debe olvidarse que el narrador infidente sí es utilizado por Cervantes —si no en las *Novelas ejemplares*, sí al menos en el *Quijote* de 1615, como demostró Avalle-Arce—, de modo que considerar al narrador como infidente no sería del todo descabellado. Tengo que objetar, sin embargo, que el narrador infidente utiliza el silencio para jugar con la información del lector, engañándolo, y aquí no es silencio lo que se encuentra, sino conflicto de información —por tanto, no existe ningún engaño—. De todos modos, como después se verá, el narrador puede ser tomado como infidente con ciertos importantes matices. Si se considerase al narrador simplemente infidente, en definitiva, no se comprendería por qué deja de repente de conocer información que antes sí manejaba¹¹. Para ello es necesario entender también el contexto del narrador, y matizar por tanto cómo se produce esta particular «infidencia».

⁷ Véase Américo Castro (1967: 423), aunque realmente él lo aborda desde un punto de vista distinto, no expresamente desde la duda final; como digo, esta opinión ha sido realizada principalmente por lectores no críticos. La lógica se condensaría en la siguiente pregunta: si Cervantes había logrado dar a entender que el adulterio no se había cometido, ¿para qué plantear la duda al final si no era para dar a entender lo contrario?

⁸ El contraargumento se entendería con la siguiente pregunta: si Cervantes había logrado dar a entender que el adulterio se había cometido en la versión original, ¿por qué en la revisada lo eliminó y lo dejó en duda si no era para dar a entender que no se había cometido? Como bien entendió Edwards (1973: 283), «[e]stá claro que [...] Cervantes era consciente al principio en la versión final de la trama de las nuevas posibilidades que le ofrecía este importante cambio».

⁹ Véanse, entre otros, Lambert (1980: 224-225), Williamson (1990: 796) y Percas de Ponseti (1994: 138).

¹⁰ Véase Martín Morán (2015: 66-69).

¹¹ Creo que para comprenderlo mejor es útil compararlo con el ejemplo aportado por Avalle-Arce (1988): el narrador del *Quijote* sabe que, aunque Sansón Carrasco prometió todo a don Quijote, rompió la promesa inmediatamente, lo cual el lector no descubre hasta que el narrador no decide contárselo; aquí este proceso no funciona, pues el narrador no se guarda para sí ninguna información de la historia. El proceso, como se verá a renglón seguido, es más bien el inverso.

A todo esto se ha de añadir que, aunque la crítica, de manera general y basándose en los pasajes contradictorios referidos más arriba, ha entendido que el adulterio no se consuma en la versión de 1613 y sí lo hace en la de Porras de la Cámara¹², hay también quien discrepa: Álvarez Martínez (1990: 131-135), interpretando la novela desde sus referencias mitológicas, entendió que el adulterio no se consuma en ninguna de las versiones, aunque en ambas los personajes tenían la intención¹³, mientras que Américo Castro (1967: 449) propuso que el uso de la expresión «nuevos adúlteros», presente en la versión de 1613, implica el significado de ‘los que acaban de cometer adulterio’, si bien Cervantes lo habría disfrazado para ocultarlo al público aristocrático al que se dirigiría¹⁴.

AUTOR, NARRADOR E INFIDENCIA

Mayer, en su estudio sobre la narrativa de Cervantes (2005: 378), entendió la pregunta no como surgida del narrador, sino como una intrusión del autor. Este tipo de cambio entre autor y narrador, que puede apreciarse también en el *Quijote*, aunque de forma distinta, no creo posible considerarlo como tal —como auténtica intrusión del autor— si no se fundamenta de alguna manera. De hecho, tanto para poder considerarse un cambio repentino de narrador como una intrusión del autor, debe justificarse desde la realidad textual, lo cual no es posible en esta novela¹⁵. Por lo tanto, si no se puede considerar la duda como surgida del autor, y se considera como perteneciente al nivel del narrador¹⁶, existe un conflicto en la información que el narrador es capaz de ofrecer en diferentes partes del texto¹⁷.

Antes, partiendo del concepto de «narrador infidente», propuse que la infidencia o no del narrador en este caso no era determinante a la hora de explicar esta incoherencia, y ni siquiera era correcto aplicarlo a este narrador. No obstante, si el término «infidente» no se aplica al narrador sino a la narración, entonces sí se puede comenzar a entender una explicación que justifique la duda final.

¹² Así lo consideraron Pellegrini (1956: 282), Rodríguez Marín (1965: 170), Lapesa (1967: 252), Edwards (1973: 283 y 285), González de Amezúa y Mayo (1982: 254), Avallé-Arce (1982: 37), Navarro (1989: 327), Jones (1989: 10), Molho (1990: 743-744), Williamson (1990: 793), Lewis-Smith (1992: 559), Percas de Ponseti (1994: 152), Clamurro (1998: 438), Navarro Durán (1999: 356) o Sevilla (1999: XIa; también con Rey Hazas [2010: 21]) por mencionar algunos.

¹³ Julio Rodríguez-Luis (1980: 31) también entendía que Leonora tenía intención de cometer adulterio, aunque no lo llevó a cabo en la segunda versión. Alfredo Sosa (2004), por su parte, proponía que Leonora no necesitaba disculparse mientras ella conociera su inocencia.

¹⁴ Todas estas interpretaciones quedan incompletas porque no terminan de explicar ni las contradicciones del narrador ni las de los personajes, pues solo se limitan a escoger unas u otras partes como ciertas para sus hipótesis.

¹⁵ Es decir, ningún elemento del texto es capaz de acreditar que el *yo* del cuerpo del relato («... nuestro propósito, digo...» [36]) sea distinto del *yo* de la duda final.

¹⁶ En el caso contrario, además, sería bastante inexplicable que el autor dudase de algo que el narrador sí conoce. De ser considerada una duda del autor, se estaría incumpliendo además, injustificadamente, la jerarquía lógica de manejo de información.

¹⁷ Emilia Navarro (1989: 336-337) propuso que el narrador cambia sin más; el problema de esta interpretación es que, partiendo de esta libertad irracional de los elementos del relato, ninguna obra podría ser analizada de forma crítica, pues siempre se podría apelar a la irracional libertad de cambio de un elemento para defender cualquier interpretación que se sostenga *a priori*.

Si el narrador no es realmente omnisciente, sino deficiente —es decir, maneja menos información que los personajes—, entonces la duda queda justificada: Leonora sabe por qué no insistió más en su inocencia, pero el narrador no. El problema que surge es que, al plantear esto, se deja sin explicar el resto del texto, en el que el narrador parece completamente omnisciente, como antes se vio. Aquí entra en juego la mencionada infidencia.

A lo largo de todo el relato, el narrador ha querido dar la apariencia de conocer todo. No obstante, los soliloquios reproducidos, las escenas ocurridas en el interior de la casa y los pensamientos de los personajes, de los que hablé antes, pueden ser explicados como infidencias por parte del narrador: no es omnisciente, pero pretende serlo. Cree saber lo que piensan los personajes, cree saber lo que ocurrió dentro de la casa y lo que Carrizales se decía para sí. Y, de hecho, en muchas ocasiones cree bien. Dadas las circunstancias, sin romper la verosimilitud del relato, poco cuesta imaginar que el narrador fuera en parte testigo de la historia, en parte la hubiera oído y en parte la hubiera imaginado, de modo que la mayoría de la información —lo ocurrido entre Carrizales, Loaysa y Leonora— sí sea capaz de reproducirla tal y como pasó; al fin y al cabo, al terminar la novela las puertas de la casa quedan abiertas y la información sale a las afueras, enterándose todo el mundo de lo que había ocurrido¹⁸. En definitiva, el narrador, deficiente por su naturaleza de narrador testigo-indirecto, es infidente en cuanto a su propia naturaleza de narrador¹⁹. Pero el lector es capaz de conocer esta información, porque además el narrador es bastante torpe a la hora de ocultarla²⁰, y deja escapar resquicios —como la duda final— que dan a entender la imposibilidad de su omnisciencia²¹.

¹⁸ «... se le había olvidado de mandar cerrar las puertas de la calle...» (72); «... hallaron la puerta de la calle y la del patio abierta...» (72); «... ya no había puertas ni llaves que lo impidiesen» (75).

¹⁹ Puede añadirse aquí que, de realizar una reconstrucción lógica de este narrador testigo, no cuesta imaginar que esté proyectando la historia ante un auditorio, contando la historia que ya corre por el barrio sevillano. El texto deja muestras de esto en la utilización de la primera persona, del plural inclusivo y de marcas del discurso: «Iba nuestro pasajero pensativo» (36), «... nuestra novela» (36), «... nuestro propósito, digo...» (36), «como ahora oiréis» (43), «[d]ígame ahora el que se tuviere por más discreto...» (43), «¿qué diré de lo que ellas sintieron...?» (54), «... queda dicho...» (70), «... que se ha dicho...» (72), «como se ha dicho» (72), «... yo quedé...» (76). Todo esto apoya la idea que vengo sosteniendo del tipo tan particular de narrador.

²⁰ De hecho adelanta el final en las primeras páginas —«Desta manera pasaron un año de noviciado y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas; y así fuera si el sagaz perturbador del género humano no lo estorbara, como ahora oiréis» (43); «... con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba; a lo menos, en pensar que había caído» (44)—. Empero, la maestría de Cervantes es capaz de hacer que el lector, aun conociendo lo que pasará, se quede a contemplar el verdadero artificio: cómo pasará.

²¹ Es curioso notar cómo el narrador deja ver en ocasiones su verdadera naturaleza: duda de cifras y datos («... sería de cuarenta y ocho años» [36], «... de edad de trece a catorce años» [38], [c]uatro o cinco veces había dado música al negro...» [45], «sea lo que fuere» [76]) y yuxtapone en algunas ocasiones sentencias y juicios personales. Por ejemplo, cuando dice que «si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico», y añade su propia reflexión: «que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla ni sabe usar della, como lo es la pobreza al que continuo la tiene» (37). Lo mismo sucede cuando advierte que Luis «diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer», y explica su juicio: «tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos» (45). Incluso, en el propio lenguaje, utiliza fórmulas para aportar seguridad a su discurso, la cual no necesitaría de ser omnisciente: «Sin duda creyó Leonora ser verdad lo que su marido le decía» (72).

NARRADOR, PERSONAJES E INFORMACIÓN

Visto esto, y recapitulando lo dicho hasta ahora, se plantea un nuevo problema. Si el narrador es deficiente, testigo parcial, subjetivo²² e infidente en cuanto a su naturaleza²³, ¿cómo ha de entenderse la novela? ¿Cómo es capaz el lector de llegar a una interpretación cabal y coherente?

Por mi parte, creo que lo que ha de realizar el lector —y por extensión el crítico—, es sortear los obstáculos que el narrador deja en el texto como rastro o huella del proceso que se explica en las páginas previas. Evitar todos los juicios subjetivos, entre ellos la duda final y los calificativos como «nuevos adúlteros» (71) —colocados por el narrador, no por los personajes—, y centrarse en los puntos firmes en los que el narrador no ha podido actuar: en la información sobre los personajes, sus actuaciones y diálogos, que el narrador no ha podido tergiversar, porque en su calidad de testigo y de receptor de la historia, solo realiza la tarea de reproducir la información, para después opinar sobre ella, una vez plasmada en el texto. De hecho, esto viene a confirmar el juicio de Bianchi (1983: 239) de que «[l]os héroes de las *Novelas ejemplares* se mueven todos en un mundo regido por “lo que parece y no es” —la *mentira*— y por “lo que es y no parece” —el *secreto*—».

Así es que, pretendiéndolo o no, Cervantes logró realizar una caracterización del narrador prácticamente como si fuera otro personaje más, que afecta por tanto a la interpretación de la novela. En particular, esta caracterización es de cara al lector la de una figura de la que no se puede fiar, que pretende saber más de lo que sabe, que guía al lector mediante juicios subjetivos sobre los personajes, dándoles apariencia de objetivos; y que, sin embargo, ofrece la posibilidad de sortearlo a través de la clave que otorga la duda final, de comprender todos los elementos que, como un hilo conductor coherente, el lector debe seguir para llegar al ovillo de las actuaciones y palabras de los personajes, y por tanto a una

²² Este punto me parece especialmente importante para comprender cómo el narrador tergiversa la realidad que narra. Los juicios valorativos con que cubre a los personajes («... el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido» [36], «... era el más celoso hombre del mundo» [38], «... dueña de mucha prudencia y gravedad» [41], «... tan agradable rostro y tan hermosa...» [48], «... género de gente ociosa y holgazana...» [44], «... gente baldía, atildada y meliflua» [44], «... bebió con tan buen talante» [51], «... el pobre negro...» [51], «... endemoniado son de la zarabanda» [54], «... la simple Leonora» [56], «... mozo y de gentil disposición y buen parecer» [56], «... con más buen gusto que buena voz» [63], «... la simple e incauta Leonora» [69], «... del discreto Carrizales» [64], «... risa falsa de demonio...» [69], «... determinación honrosa y necesaria...» [71], «... nuevos adúlteros» [71], «... la dulce enemiga suya» [71], «... una risa de persona que estaba fuera de sí» [72], «extraño y triste espectáculo...» [75], «... la mala dueña...» [75], «... la falsa de Marialonso» [76], «...la malvada de la dueña» [76]) serían un claro ejemplo de esta subjetividad a la hora de narrar, la cual solo se puede conocer mediante la indagación lógica que se ha realizado en las páginas precedentes. Partiendo de esto, se puede entender que gran parte del relato no es tal cual nos lo cuenta, sino tal cual lo cree o lo reconstruye a partir de la información que le es dada conocer. En algunas ocasiones, enlazando con lo dicho anteriormente, incluso dirige estos juicios al auditorio, sacándolos de la narración de la historia: «encomendado él sea a Satanás» (68), «¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones!» (69), «... cuán al revés de lo que debíades usáis de vuestro casi ya forzoso oficio» (69).

²³ Ha de entenderse con esto que el narrador no es infidente como el que describía Avalor-Arce en el artículo mencionado, engañando con la omisión deliberada de información, sino que engaña aquí al contrario, con exceso de información, omitiendo así la confesión sobre la cantidad de información que en realidad es capaz de manejar.

interpretación final de la novela. Si Cervantes es el maestro de crear ambigüedades, he aquí el elemento del que se sirve en esta ocasión: la creación de un narrador-personaje.

CAUSALIDAD E INTERPRETACIÓN

Debido a que parto de los postulados anteriores para lograr una interpretación del texto, no puedo recordar aquí toda la bibliografía existente sobre la interpretación de la novela. De hecho, solo me puedo basar en las partes que he denominado «fijas» —faltas de juicios subjetivos— para lograr entender lo que sucede en la novela. Y esta necesidad de interpretación surge por dos motivos: por un lado, la incoherencia entre distintos juicios del narrador, lo cual ya se ha solventado en los párrafos anteriores; por otro lado, la explicación de las acciones y frases finales de Leonora, que son las causantes de la duda del narrador y de la posible duda del lector.

En efecto, como advertía más arriba, Leonora comienza traicionando a su marido, untándole el unguento para que Loaysa pueda entrar en la casa (60); después ella se defiende de Loaysa y ambos quedan dormidos (70); posteriormente sucede un momento clave: Leonora asegura a Carrizales no haberle ofendido «sino con el pensamiento» (75); y finalmente, Leonora se mete en un convento (76). Todo esto, si se atiende a lo que sucede en el texto, y no a otros motivos que no dan cuenta de lo que sucede en la historia²⁴, puede explicarse de forma coherente.

En primer lugar, ha de atenderse a un rasgo importante del texto: Leonora se encuentra en una situación límite de la realidad. Justo en el momento en que llega su edad de florecer, de descubrir cómo es el mundo, Carrizales la encierra en su casa, donde la condiciona en todos los aspectos para que no pueda conocer el mundo exterior²⁵. Es un caso parecido al que Calderón de la Barca propone en *La vida es sueño*, donde Segismundo termina actuando de forma errónea porque su juicio está tergiversado debido a la situación de prisionero en la que ha pasado toda su vida; solo que en este caso Cervantes acerca más el motivo hacia lo verosímil, permitiendo que la ficción se mezcle más con la realidad, aumentando así el grado de incertidumbre y duda del lector. Es, en fin, otro ejemplo de cómo la alegoría de la caverna de Platón, o el entonces tan difundido mito de Buda —en la España del Siglo de Oro bajo la forma de Barlaam y Josafat—, son llevados a cabo en la literatura, aunque de un modo muy sutil.

A partir de aquí, todo ha de cobrar sentido. Leonora traiciona a su marido engañada —sin ninguna dificultad, debido a su inocencia— por la dueña y por Loaysa, bajo la inocente promesa de que Loaysa no hará nada más que tocar música²⁶.

²⁴ Por ejemplo a los juicios subjetivos del narrador, los cuales descarté antes, y a los que atendía Américo Castro (1967: 449), o a las posibles similitudes con la mitología, como hizo Álvarez Martínez (1990: 131-132).

²⁵ «[E]ncerrará y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare» (38).

²⁶ «Mandó Leonora que fuese a abrir al músico, y que le trujese a los corredores, porque ella no osaba quitarse de allí, por lo que podía suceder; pero que, ante todas cosas, hiciese que de nuevo ratificase el juramento que había hecho de no hacer más de lo que ellas le ordenasen, y que, si no le quisiese confirmar y hacer de nuevo, en ninguna manera le abriesen.

Lucha con el virote cuando este rompe el trato, y ambos quedan dormidos, prácticamente abrazados²⁷, lo mismo que sucede cuando Leonora y Carrizales se desmayan y quedan con las caras pegadas²⁸. Esto no entra en conflicto con la verosimilitud del relato, como se ha hecho notar otras veces²⁹, sino que es perfectamente plausible teniendo en cuenta la situación anterior —el vino y la fiesta que habían tenido antes— y la condición casi anímica de la muchacha encerrada sempiternamente y el virote «atildado y melifluo».

Leonora entiende que ha pecado, y por ello se disculpa con Carrizales; pero, teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, no ha de entenderse un pecado carnal: para Leonora, que siente respeto y admiración por su marido³⁰, el hecho de haberle desobedecido ya es un pecado. Le ha ofendido con el pensamiento, pues a pesar de esa admiración por Carrizales ha caído en la tentación de desobedecerle, aunque solo fuera con la inocente intención de escuchar música.

Por último, Leonora no logra salir al mundo exterior, y regresa al ambiente y a la realidad que ella entiende, la cerrazón, en este caso de un convento.

Como se puede ver, todos los elementos aparentemente incoherentes se explican desde esta perspectiva: el narrador ofrece juicios que dificultan la lectura del texto, pero si se entienden como valoraciones subjetivas de un narrador-personaje, se puede acceder a la historia, a lo inamovible, para desde ahí poner en común todos los elementos y, entendiendo la disposición y la motivación de los personajes en la historia, trazar una explicación cabal de la novela.

—Así será —dijo la dueña—; y a fe que no ha de entrar si primero no jura y rejure y besa la cruz seis veces.

—No le pongas tasa —dijo Leonora—: bésela él y sean las veces que quisiere; pero mira que jure la vida de sus padres y por todo aquello que bien quiere, porque con esto estaremos seguras y nos hartaremos de oírle cantar y tañer, que en mi ánima que lo hace delicadamente» (60).

²⁷ «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos» (69).

²⁸ «Esto dicho, le sobrevino un terrible desmayo, y se dejó caer tan junto de Leonora, que se juntaron los rostros» (75).

²⁹ Véanse Casaldueiro (1969: 185), Rodríguez-Luis (1980: 30) y Sevilla y Rey Hazas (2010: 24-34).

³⁰ «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 se les imprime en el alma como el sello en la cera» (43). Incluso cuando se entienda esto como un juicio valorativo del narrador, el cuerpo del relato deja ver este rasgo sin problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Martínez, José Luis (1990): «Sobre las dos versiones de la novela del *Celoso extremeño* de Cervantes», *Revista de estudios extremeños*, XLVI (1), pp. 121-156.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1982): *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.
—(1988): «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, pp. 163-172.
- Bianchi, Letizia (1983): «Secreto y mentira en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, pp. 235-242.
- Casalduero, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos.
- Castro, Américo (1967): *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Clamurro, William H. (1998): «Eros e identidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 433-440.
- Edwards, Gwynne (1973): «Los dos desenlaces de *El celoso extremeño* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIX, pp. 281-291.
- El Saffar, Ruth (1974): *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Forcione, Alban K. (1982): *Cervantes and the humanist vision: A study of four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín (1982): *Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas ejemplares. Tomo II*, Madrid, CSIC.
- Jones, C. A. (1989): *Exemplary stories*, Londres, Penguin.
- Lambert, A. F. (1980): «The two versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: ideology and criticism», *Bulletin of Hispanic Society*, LVII, pp. 219-231.
- Lapesa, Rafael (1967): *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos.

- Lewis-Smith, Paul (1992): «The Two Versions of *El celoso extremeño*: On the Question of Authorship and Intent», *Neophilologus*, LXXVI (4), pp. 559-568.
- Lipmann, Stephen (1986): «Revision and Exemplarity in Cervantes' *El celoso extremeño*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, VI (2), pp. 113-121.
- Martín Morán, José Manuel (2015): «El peso de la voz. La autoridad del narrador en las *Novelas ejemplares*», *Cuadernos AISPI*, V, pp. 65-80.
- Mayer, Eric D. (2005): «The Secret of Narrative: A Structural Analysis of Cervantes's *Novelas Ejemplares*», *Neophilologus*, LXXXIX (3), pp. 371-382.
- Molho, Maurice (1990): «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (2), pp. 743-792.
- Navarro, Emilia (1989): «To Read the Bride: Elision and Silence in Cervantes' *The Jealous Extremaduran*», *NOVEL: A Forum on Fiction*, XXII (3), pp. 326-337.
- Navarro Durán, Rosa (1999): «Registros de la ambigüedad en la narrativa cervantina», *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 347-358.
- Percas de Ponseti, Helena (1994): «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*», *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV (2), pp. 137-154.
- Pellegrini, Silvio (1956): «Luminismo nel *Celoso extremeño*», *Studi mediolatini e volgari*, IV, pp. 279-283.
- Riley, Edward C. (1989): «Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, pp. 691-702.
- Rodríguez-Luis, Julio (1980): *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes. Tomo II*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Rodríguez Marín, Francisco (1901): *El Loaysa de «El celoso extremeño»: estudio histórico literario*, Sevilla, Francisco de P. Díaz.
- (1965): Rodríguez Marín, Francisco: *Novelas ejemplares. Tomo II*, Madrid, Espasa Calpe.
- Sevilla Arroyo, Florencio (1999): *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Castalia.
- y Rey Hazas, Antonio (2010): *Novelas ejemplares*, Madrid, Austral.

Sosa Velasco, Alfredo J. (2004): «La autonomía como horizonte personal. La transformación de Leonora en *El celoso extremeño*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XXVII.

Williamson, Edwin (1990): «El ‘misterio escondido’ en “El celoso extremeño”: una aproximación al arte de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (2), pp. 793-815.

Zimic, Stanislav (1996): *Las novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.