

## LAS DOS DONCELLAS: PADRES E HIJOS

Stanislav Zimic

Los juicios críticos acerca de esta novela corta cervantina son preponderantemente negativos: »imperfecta«;<sup>1</sup> »mediocre, convencional y artificiosa«;<sup>2</sup> »una de las más endebles de la colección«;<sup>3</sup> »nearest to failure«;<sup>4</sup> »escrita sin mucha gana«;<sup>5</sup> bajo la influencia de la novelística italiana, »contra la voluntad y el dicho de Cervantes«, con »el simple propósito de orden editorial y secundario de añadir una novela más a las que ya tenía escritas, para poder llegar a la docena proyectada ... novela de relleno«,<sup>6</sup> etc., etc. Raras veces se concede — y aun entonces más bien por indulgencia hacia el Príncipe de los Ingenios — que *Las dos doncellas* tiene algún atractivo literario: »como novela no pasa de un discreto artificio idealista, inocente, pálido, aunque hábil en el relato a la italiana«;<sup>7</sup> »the subject-matter of this *novela* is not particularly interesting«, aunque »the story is well constructed and presented«.<sup>8</sup> Hasta en los más fervorosos exegetas cervantinos parece menguar el entusiasmo al estudiar esta novela, mientras algunos de sus editores modernos revelan una actitud casi de disculpa al tener que editarla con las demás. En efecto, ni siquiera hay acuerdo alguno sobre el sentido fundamental de esta obra; las interpretaciones que intentan explicar su idea o intención motriz — comúnmente destacando su trivialidad — suelen sustentarse en una evidencia textual muy parcial, a menudo haciendo abstracción total de la opuesta. Al principio, *Las dos doncellas* puede parecer, de hecho, »extraña«, frívola, pero una lectura atenta la revela como una obra extraordinaria por la concepción original con que se representan los sucesos, por la sutileza de la caracterización y por las importantes implicaciones de carácter histórico, social y literario que de ella se desprenden.

<sup>1</sup> M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela, Obras Completas*, ed. nac., XV, 113, 216—217.

<sup>2</sup> J. Ares Montes, »Las novelas ejemplares«, *Curso de conferencias para universitarios*, Madrid, 1959.

<sup>3</sup> J. Apraiz, *Novelas ejemplares de Cervantes*, Vitoria, 1901, 96.

<sup>4</sup> J. Fitzmaurice-Kelly, *The Exemplary Novels*, Glasgow, Gowans and Gray, 1902, »Introduction«, VII—XIV.

<sup>5</sup> J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, I, 78.

<sup>6</sup> A. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, Madrid, C. S. I. C., 1956—58, vol. II, 326.

<sup>7</sup> A. Valbuena Prat, *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1965, 949.

<sup>8</sup> J. Thompson, »The Structure of Cervantes' *Las dos doncellas*«, *BHS*, 1963, XL, 150.

Entre los «muchos» aspectos «endebles» de la obra se censura, con particular severidad, su «asunto imposible»,<sup>9</sup> sus «inverosimilitudes e increíbles»: «<sup>10</sup> En busca de Marco Antonio, su seductor, Teodosia se encuentra de repente en el mismo cuarto de una venta con su hermano Rafael, quien viene de Salamanca. Al día siguiente, los dos emprenden juntos la búsqueda y en el camino encuentran a Leocadia, rival en amores de Teodosia, también abandonada por Marco Antonio. Rafael se enamora de ella. Al llegar los tres a Barcelona, topan con el fugitivo, defendiéndose de una turba, y le salvan la vida. Creyéndose mortalmente herido, Marco Antonio se casa con Teodosia, mientras Leocadia se consuela con Rafael. Los cuatro vuelven a su pueblo en el momento preciso en que sus padres se están desafiando a muerte, por el «deshonor» que a las familias ha causado la presunta traición de Marco Antonio. Por fin, todo se explica con satisfacción de todos y la novela se acaba del modo más feliz. Preguntan retóricamente los críticos: ¿No resultan quizás hirientemente artificiosas, pueriles al sano juicio, todas esas increíbles coincidencias episódicas, geográficas, temporales, etc. en las andanzas y en los encuentros de los personajes, como también las soluciones tan facilitonas de todos los problemas? Considerando oportuno justificar de algún modo tan «patentes inverosimilitudes» y «banalidades», in una obra cervantinal, se ha sugerido que «en algunas narraciones ... Cervantes parece olvidarse del principio de la verosimilitud, y se lanza a acumular *el absurdo por el absurdo, el embrollo por el embrollo, el gusto por la superposición de enredos, de encuentros casuales, etc.* ... , con la finalidad de alegrarle [al lector]», lo cual él considera «como una forma de caridad, de servir al lector», su «principio supremo».<sup>11</sup> Sin embargo, en el *Quijote*, por boca del Canónigo, Cervantes declara categóricamente que «el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que escribe ...» no podrá hacer «que sus fábulas ... admiren, suspendan, alboroten y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas» (I, cap. 47, 1251). Según todas las evidencias, a esta noción de que «an intelligent pleasure in fiction is impossible without verisimilitude»<sup>12</sup> Cervantes se mantiene escrupulosamente fiel en todas sus obras, desde sus piezas primerizas hasta el *Persiles*, acabado «con las ansias de la muerte ... , puesto ya el pie en el estribo» (*Persiles*, «Dedicatoria», 1527).<sup>13</sup> Aunque el problema de la verosimilitud requiere una consideración crítica particular y distinta en cada obra estudiada, para Cervantes — esto nos parece siempre demostrable — cualquier elemento textual, no importa de qué indole, es verosímil, con tal de ser utilizado con plena justificación estética, temática y formal. La verosimilitud de todos los elementos textuales, que se constituyen en la metá-

<sup>9</sup> F. De Icaza, *Las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Madrid, 1916, 185.

<sup>10</sup> Amezá y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 335.

<sup>11</sup> J. M. Diez Taboada, «La estructura de las *Novelas Ejemplares*», *AC*, 1979—80, XIII, 101. Lo subrayado es cita de M. Baquero, «Introducción» a las *Novelas Ejemplares*, Madrid, Ed. Nacional, 1976, I, 64.

<sup>12</sup> E. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Clarendon Press, 1962, 88—94. En su interpretación de la verosimilitud, Taboada (ver nota anterior) discrepa de la de Riley, ¿sin proponérselo?

<sup>13</sup> Según mostraremos en un estudio futuro, en algunas de sus obras Cervantes acumula, en efecto, lo inverosímil, pero con la intención específica de confrontarse, críticamente, con la inverosimilitud como recurso literario, lo cual es un problema distinto.

fora de la obra, depende así de la completa, esencial relevancia poética de éstos respecto al tema conceptual. Esta noción, de evidente raíz aristotélica, a que Cervantes se refiere también como »desatino« utilizado »con propiedad«, hecho »de propósito« (El viaje del *Parnaso*, 92)<sup>14</sup> — y que así deja de ser »desatino«, claro está — se ejemplifica plenamente en todos esos »absurdos«, »embrollos«, »encuentros casuales«, etc., que tan inverosímiles parecen a tantos críticos. La »arbitrariedad« — prerrogativa fundamental de todo escritor — con que Cervantes inventa las situaciones, tan repletas de coincidencias externas, y con la que las ordena en esa secuencia específica, asimismo abundante en coincidencias, responde a un determinado y claro propósito fundamental de la obra: revelar el modo de pensar, de ser de los personajes. Por ejemplo, de nada importa que Rafael no reconozca de inmediato a Teodosia, cuando ésta le relata sus desgracias en la venta (hecho tan censurado por algunos lectores), pues lo que a Cervantes interesa mostrar, ante todo, es la reacción del hermano, tradicionalmente pundonoroso, a la hermana »deshonrada«, y la de ésta a aquél, en el momento de revelarse sus identidades. El »artificioso« encuentro es así sólo un recurso, lícito, conveniente y apropiado para el retrato emocional y moral de los dos hermanos que empieza a dibujarse. Una confrontación similar de todos los personajes, dramática y conflictiva, en situaciones extraordinarias, oportunas para ese efecto, es lo que Cervantes persigue, principalmente, a lo largo de *Las dos doncellas*.<sup>15</sup> Esto se demuestra ya por el hecho significativo de que obra abunda de conversaciones, discusiones, polémicas, exhortaciones, interpelaciones, diálogos, y, por otra parte, escasea de peripecias episódicas, de acciones físicas, anecdóticas, que no sean esenciales para la articulación de los conflictos íntimos de los personajes. Y las que se introducen, se condensan y abrevian notablemente. Así, por ejemplo, los itinerarios de los personajes se mencionan de manera casi perfunctoria, suficiente para advertir del cambio de lugar, en que va a representarse otra etapa del drama iniciado en las escenas anteriores: »...se dieron prisa a caminar sin perder jornada, y sin acacerles desmán o impedimento alguno llegaron a dos leguas de un lugar que está a nueve de Barcelona« (955). Tales cambios instantáneos de escenario con las consecuentes apariciones muy repentinas de los personajes, se efectúan a veces con evidente diversión íntima del autor, siempre tan conciente de la problemática de su creación literaria: »volviendo a mirar a sus hijos, no sabían qué decirse; tentábanles los cuerpos, por ver si eran fantásticos, que su improvisa llegada esta y otras sospechas engendraba« (967).

A esta misma conciencia autocrítica, tan típica, de Cervantes — ¡y no a su deseo de »retardar el desenlace en beneficio de la extensión convencional de la trama, y hasta ocultar de paso la pobreza de episodios«!<sup>16</sup> — atribuimos el detallismo ocasional con que refiere ciertos sucesos, lo cual contrasta, en efecto, de manera muy llamativa, con la frugal acción aventuresca: Todos los personajes hacen hincapié en el hecho de que para sus andanzas disponen de los necesarios medios económicos. Antes de empren-

<sup>14</sup> Ver la aguda interpretación del »desatino« en Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, 60. También nuestras consideraciones en el estudio sobre *El rufián dichoso*, en *El teatro de Cervantes*, (de próxima aparición, Castalia).

<sup>15</sup> Rodríguez-Luis destaca bien la »confrontación« de los personajes como elemento estructural (*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 66).

<sup>16</sup> *Ibid.*, 77.

der su viaje, Teodosia »había metido la mano siete u ocho veces ... en el escritorio de su padre ... sacándola llena de escudos de oro« (955); con los »quinientos escudos« de la hermana »y otros doscientos que él tenía y una cadena de oro«, a Rafael »le pareció no ir muy desacomodado« para el viaje a Barcelona (955). Para su propio viaje, Leocadia hurtó a su padre »mucha cantidad de dineros« (958), etc. Al tratar de viajes en sus obras, Cervantes a menudo y por varias razones, destaca las »prevenciones« económicas; en este caso para explicar la fuente del dinero para esos extensos viajes de unos jóvenes que probablemente carecerían de medios propios para emprenderlos.<sup>17</sup> Llamam mucho la atención también las referencias esporádicas a las cabalgaduras; que a veces impresionan como leves sonrisas irónicas, como la de Calvete, mozo de mulas, quien está a cargo de ellas y quien al fin »se quedó con la que de don Rafael había enviado a Salamanca« (968), etc.<sup>18</sup> ¿No se criticó quizás la desaparición inexplicada del rucio de Sancho en el *Quijote* de 1605? (*Quijote*, II, 1284). Para Cervantes tal olvido no constituye »uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra« (*Ibid.*), pues en nada perjudica la verdad poética y ni siquiera el lógico desarrollo episódico de la obra, pero no cabe duda de que esa crítica le puso sobre aviso respecto a la deseabilidad — con miras a la lectura literal — de atar bien todos los cabos y detalles en sus relatos,<sup>19</sup> ¡y de llamar la atención del lector sobre tal procedimiento! Este puede constituirse así, a veces, en una auténtica e ingeniosa respuesta paródica a las anticipadas objeciones de sus pedantescos censores.<sup>20</sup>

La designación de Avellaneda de las *Novelas ejemplares* de Cervantes como »comedias en prosa«<sup>21</sup> resulta, pues, particularmente apropiada para *Las dos doncellas*, y algunos críticos modernos, impresionados por sus varios elementos »propios de la comedia«, hablan de su »construcción teatral«,<sup>22</sup> aunque sin poner suficientemente de relieve el aspecto dramá-

---

<sup>17</sup> Es notorio el episodio del *Quijote* en que el Ventero »daba por consejo« a D. Quijote »que no caminase de allí adelante sin dinero y sin las prevenciones referidas, y que vería cuan bien se hallaba con ellas« (1043). Cervantes sabe que »no sería menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como [son] dineros y camisas limpias«, (*ibid.*), cuando se trata de viajeros, pero los libros de caballerías deján la impresión de que los andantes caballeros no necesitan preocuparse jamás de tales »prevenciones«, sin explicar como efectúan sus perpetuas andanzas, sin ellas. D. Quijote es la víctima de tal impresión. Como consecuencia de tales abusos en esa literatura y por la preocupación por satisfacer las expectativas de sus lectores, conscientes de las exigencias materiales del viaje, Cervantes llega incluso a extremarse en las explicaciones de éstas. Ver las consideraciones de este problema en nuestro estudio sobre *La española inglesa*, («El Amadís Cervantino», *AC*, 1987—1988, 480—1).

<sup>18</sup> Las referencias al provecho económico de Calvete, al acompañar a su amo, es otra clara muestra de las preocupaciones destacadas en la nota anterior. Sólo en este detalle es posible encontrar una relación entre Calvete y Sancho. Por otra parte, es inaceptable la relación entre los amos, D. Rafael y D. Quijote, sugerida por A. Valbuena Prat (949).

<sup>19</sup> También Rodríguez-Luis advierte esta preocupación (*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 74).

<sup>20</sup> Revelándose como probables consecuencias de ciertas críticas contemporáneas del *Quijote* de 1605, esas »curiosas« referencias en *Las dos doncellas* circumscribirían, lógicamente, la fecha de la creación de esta novela.

<sup>21</sup> A. Fernández de Avellaneda, *Ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, »Prólogo«: »... comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas«.

<sup>22</sup> Ver Díez Taboada, »La estructura de las Novelas ejemplares«, 104; Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 73, 85—6. Es revelador

tico-teatral más significativo que, según se ha sugerido arriba, es la estructuración de la obra en una secuencia de escenas — con transiciones casi imperceptibles, sugestivas de entreactos —, que tienen la función casi exclusiva de representar la confrontación de ciertos valores, actitudes e intereses, a base de unos significativos problemas sociales y humanos. Se ha intentado identificar éstos como una serie de «cuestiones de amor», propuestas a la consideración de los personajes y del lector : »Which is more unhappy, Teodosia or Leocadia? ... Who has the greater claim, legally and emotionally, on Marco Antonio — Teodosia, whose love was consummated, or Leocadia, who was loved more recently than Teodosia? ... Who has the greater cause for jealousy...?«<sup>23</sup> Estas y otras preguntas relacionadas se suscitan en la mente del lector, claro está, pero no es la contestación a ellas en sí lo que principalmente importa, sino lo que los personajes revelan de sí al contemplarlas, en el intento de promover sus respectivos intereses.

Aunque Marco Antonio es »rico ... noble« y »alabado y estimado« de todos por su »gala, gentileza, rostro, discreción y cortesía« — atributos muy deseables de amante y esposo —, Teodosia asegura que al principio no sentía »otra cosa que ... una complacencia« al verlo (952). »La fortaleza de [su] honra« quedó derribada sólo después de un intenso y continuo asedio por »la artillería« de Marco Antonio: las miradas con que parecía »enviarle el alma«, las dulces »palabras ... , los juramentos, las lágrimas, los suspiros y todo aquello« que a ella le parecía revelar »un firme amador«, incluyendo, claro está, la promesa de matrimonio, grabada en una sortija: »Es Marco Antonio esposo de Teodosia« (953). Sin embargo, ¿fue por efecto de esta poderosa »artillería« de Marco Antonio, únicamente, que Teodosia se entregó, »sin saber cómo ... en su poder«, o, más bien, se entregó en ese momento, por fin, con toda premeditación, porque quedó convencida de que con su larga resistencia ya había dado a su galán todas las pruebas suficientes de su »virtud«? En el relato de sus desgracias se vislumbran ambigüedades y contradicciones que hacen sospechar un comportamiento bien calculado. No cabe duda de que la empujó a rendirse también otro factor significativo, quizás decisivo: »Y finalmente, con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres — que para otra le guardaban — di con todo mi recogimiento en tierra ... a hurto de mis padres« (952). La preocupación de Teodosia con la »otra« o las »otras«, como también su preponderante vanidad femenina, a que parece subordinarse todo genuino interés sentimental en el amante, se sugieren en su pregunta después del abandono: »¿Qué halló en mí que tan presto le movió a dejarme?« (953). De todos modos, »Teodosia's knowledge of this [que los padres de su amante »para otra le guardaban«] makes her in fact guilty of the treachery of which Leocadia accuses her«,<sup>24</sup> o, cuando menos, la revela como una joven desconsiderada, egoísta, inescrupulosa. También muy mañosa se demuestra Teodosia ya desde el principio, como, por ejemplo, cuando declara — con

---

el hecho de que en el siglo XVII en Francia e Inglaterra »se llevó el asunto« de *Las dos doncellas* al teatro (Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta*, 352).

<sup>23</sup> Thompson, »The Structure of Cervantes' *Las dos doncellas*«, 144—150; J. B. Avallé-Arce coincide con esta erudita en que estas »cuestiones de amor« determinan la estructura de la obra, (*Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, III, »Introducción«, 14.)

<sup>24</sup> R. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes' Novelas ejemplares*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, 113.

probable intención de «afear» sutilmente la indiscreción de Leocadia — que por su propia «condición y recogimiento... nunca ella [Teodosia] se aventuraría a dejar la casa de sus padres ni acudir a la voluntad de Marco Antonio», y que es precisamente lo que ha hecho. A Leocadia pretende ofrecerle «consejos saludables», pero secretamente le guarda rencor, hasta «deseándole la muerte». Aunque esto se debe a «la rabiosa enfermedad de los celos», con que se suelen justificar los peores extremos, es no obstante, significativo que en la personalidad de Teodosia se destaquen tantas tendencias deplorables o, cuando menos, cuestionables. La misma observación es aplicable también a la caracterización de los otros personajes.<sup>25</sup>

A menudo se señala una gran semejanza entre Teodosia y Leocadia, censurándola como innecesaria duplicación: «En primer término ha de repararse en que todo parece estar duplicado en el relato. Como si no bastase una doncella disfrazada de caballero, surge otra en traje de muchacho; si la una va en busca del novio que la abandonó, la otra sigue la misma demanda»;<sup>26</sup> «olvidémonos de Leocadia cuyo papel parece no ser otro que el de redoblar la acción con las variaciones necesarias para dar movimiento al argumento»;<sup>27</sup> «son tan semejantes entre si que podrían trocar sus papeles y nombres respectivos sin detrimento de la trama»;<sup>28</sup> «Leocadia's role is a secondary one, significant only as an aid to the self-discovery of Teodosia and to her subsequent marriage to Marco Antonio ... Leocadia has no independent meaning in the story, being representative of Teodosia's repressed active self».<sup>29</sup> Pasma la arbitrariedad de tales declaraciones: ¿Con qué lícito criterio literario podemos sencillamente «olvidarnos» de un personaje que el autor obviamente tuvo a bien introducir en su obra y que, por mayor ironía, desempeña un papel aún más extenso y complejo que el de Teodosia? Aplicando la misma lógica con que se explica a Leocadia como personaje sin significado propio, como mero reflejo de un complejo íntimo de Teodosia, ¿no se podría quizás proponer también lo contrario, es decir, que Teodosia es mero reflejo de este o aquel complejo personal de Leocadia? Evidentemente, para tales interpretaciones no hay sólido sostén textual.

Leocadia queda impresionada ya a primera vista de «la gentileza... discreción» y de «la calidad del linaje» de Marco Antonio, como también de «la muha cantidad de bienes que llaman de fortuna que su padre tenía». Una pronunciada ambición y codicia, pues, aunque también cierta atracción personal y sensual — pero no un genuino sentimiento amoroso, que todavía

---

<sup>25</sup> Casaldüero observa que Teodosia y Leocadia no son «dos mujeres ideales que se presenten como norma viva de una conducta», aunque también encuentre en ellas «el heroísmo de la virtud» (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974, 211, 109). Amezáa y Mayo destaca que Marco Antonio es un «vulgar seductor», mientras la conducta de los otros personajes lo deja a menudo perplejo (*Cervantes, creador de la novela corta*, 347, etc.). Con muy fina intuición, A. M. Beaupied percibe importantes aspectos negativos de los «enamorados» («Ironía y los actos de comunicación en *Las dos doncellas*», AC, 1983, 165—176). Nuestro estudio coincide en varias de sus importantes observaciones.

<sup>26</sup> R. Schevill y A. Bonilla, *Novelas ejemplares, III, Obras completas de Cervantes*, Madrid, 1922, 393.

<sup>27</sup> Casaldüero, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 208.

<sup>28</sup> Amezáa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, II, 347.

<sup>29</sup> El Saffar, *Novel to Romance*, 116. Estas observaciones parecen contradecirse hasta por la detallada comparación que a continuación se hace de las dos doncellas (116—8).

no tuvo ocasión de cimentarse — le instilan el »pensamiento« de »alcanzarle por esposo«, lo cual para ella sería »toda la felicidad que podría caber en [su] deseo«. Con insistencia metódica comienza »a mirarle con más cuidado«, y Marco Antonio, percatándose de ello, reacciona interesado. Poco después, consiguiendo de él »su fe y palabra, debajo de grandes . . ., firmes y cristianos juramentos de ser [su] esposo«, Leocadia está dispuesta a rendírsele, »a que hiciese de [ella] todo lo que quisiese«, pero no sin antes exigirle también una »cédula«, para asegurarse de que todos esos juramentos y palabras . . . no se las llevase el viento« (957—8). »Práctica inmoral«,<sup>30</sup> por conducir a la entrega de la doncellez de modo tan fríamente calculado, casi sin emoción, como en un auténtico intercambio de bienes comerciales. De índole pasional es »la rabia de mujer engañada«, herida en su vanidad, que Leocadia siente al no acudir Marco Antonio »al concierto señalado . . . para coger el fruto que para él solo estaba señalado«. Esta pasión y los celos la empujan también a la venganza de su rival, para turbarle a ésta el »sosiego«, pero, sobre todo, para que »no piense . . . gozar a tan poca costa lo que es mio . . . le quitaré la vida si puedo« (959). Que Marco Antonio es suyo lo prueba la »cédula« firmada de su propia mano, que ella, antes de salir de casa tras él, leyó de nuevo para confirmar »las razones . . . firmes y valederas« de su derecho exclusivo de posesión (958—9). La absoluta convicción de poseer este derecho y de conseguirlo, a toda costa, como si de un monopolio se tratase, exenta de genuinas consideraciones sentimentales, explica también la conducta de Leocadia después de encontrar a Marco Antonio en Barcelona: Muy agresiva, adelantándose a todos, se lleva al herido en el esquife, y después, apenas lo ve con alguna señal de vida »determinó de hacer lo que le pareció convenir para satisfacción de su honra«. Muy significativamente, en presencia de todos los amigos, conocidos, médicos y criados en la sala, »se llegó a la cabecera del herido, y asiéndole de la mano«, y advirtiéndole, ante todo, que las palabras que le dirigiría »convienen, si no para la salud de vuestro cuerpo . . ., para la de vuestra alma«, se puso a hacerle recordar su »entereza del recato y honestidad«, el »valor de sus padres« y, sobre todo, »la palabra, que [el] le dió, firmada en una cédula de [su] mano y letra«, la »obligación« en que él estaba para con ella y que debiera cumplir »por Dios . . ., por vos, que debéis mucho a ser quien sois . . ., por mí, a quien debéis más que a otra persona del mundo«. Leocadia no sólo apela a la conciencia y al sentido de responsabilidad de Marco Antonio, sino que también intenta halagar su egoísmo masculino con un sutil chantaje: »si fuere Dios servido de llevaros de ésta a mejor vida, con hacer lo que debéis . . ., prometo de darne tal vida después de vuestra muerte, que bien poco tiempo se pase sin que os siga«. Hasta una mal velada amenaza hay en las reclamaciones de Leocadia de sus derechos: »que aquí luego me recibáis por vuestra legítima esposa, no permitiendo haga la justicia lo que con tantas veras y obligaciones la razón os persuade«. Obviamente, Leocadia desea que Marco Antonio viva y sea su esposo, pero en todo lo que le dice en este momento »crítico« se percibe, sobre todo, su miedo de que Marco Antonio muera sin cumplir sus obligaciones para con ella (961—3).

A las reclamaciones de Leocadia sigue »un maravilloso silencio«, típica pausa con que en las obras cervantinas se nos hace anticipar una contesta-

<sup>30</sup> Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 343.

ción correctiva o reprensiva.<sup>31</sup> »No puedo negar ... lo mucho que os debo ni el gran valor de vuestros padres, junto con vuestra incomparable honestidad y recogimiento«, dice Marco Antonio, ¿sin algún tanto de sarcasmo respecto a la »incomparable« virtud de Leocadia, a pesar de creerse a punto de morir? No sería inconcebible en su carácter. »Sin embargo«, continúa Marco Antonio, »quiero deciros una verdad que sí no os fuere ahora de gusto, podría ser que después os fuere de provecho«. Confiesa que la »quiso bien«, pero que esos »amores« fueron sólo »de pasatiempo« para él. Halagado en su vanidad masculina por las miradas »apasionadas« que ella le echaba y tentado por el posible placer sexual que tan fácilmente se le ofrecía, hizo la cédula, pero sólo por »cumplir« con el »deseo« de Leocadia y contrariamente al suyo, pues entonces ya »tenía entregada [su] voluntad y [su] alma a otra doncella« (963—4).<sup>32</sup> Del pueblo huyó tan de improviso, porque, con toda probabilidad, de repente se dió cuenta del embrollo en que se encontraba por las promesas que hizo a las dos mujeres. Personalmente inmaduro, en gran pánico y sin saber cómo salir del apuro, decidió eludir las consecuencias de su irresponsable, caprichosa conducta, ausentándose, yéndose muy lejos, a Italia, y esperando que a su vuelta, después de algunos años, encontrase todos sus problemas ya resueltos de algún modo: »a ver lo que Dios había hecho« de las dos mujeres. Reconoce que todo ese comportamiento se debió a su »poco discurso«, a su »juicio de mozo ... , creyendo que todas aquellas cosas eran de poca importancia, y que las podía hacer sin escrúpulo alguno«; confiesa todas sus »muchas culpas«; se arrepiente de todo lo malo que hizo; desea pagar lo que debe, en particular a Teodosia, a quien quiere »cumplir la palabra que le dió« (964). En algunos estudios se exalta esta »conversión« de Marco Antonio en términos de una auténtica conmoción espiritual dostoyevskiana: »his acceptance of his character role in a larger scheme of things ... In the context of his mortality he is able to see himself particularized and circumscribed by experience ... The freedom he dreams of, however, when placed in the context of death, becomes an illusion ... , self-confrontation«, etc.<sup>33</sup> Ahora bien, atribuir una capacidad tan repentina para esas filosóficas ponderaciones sobre la existencia humana a un muchacho que en toda su actuación anterior se nos ha

<sup>31</sup> Recuérdese la contestación de D. Quijote al Canónigo, en el palacio de los duques, después de la pausa impuesta por la separación de los capítulos (II, cap. 31, 32).

<sup>32</sup> Leocadia »is guilty of wanting seduction« (T. Pabón, »Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia, Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*, AC, 1977, 116), y por las circunstancias mencionadas su culpa y deshonor no son en absoluto menores que los de Teodosia, excepto en el sentido más externo.

Cuando Leocadia insiste en las »obligaciones« de Marco Antonio, a base de la cédula, que, irónicamente, ya no tiene, porque se la robaron los bandoleros, Teodosia, a pesar de tener la sortija con la promesa grabada de Marco Antonio, no la esgrime. Ahora comprende que las obligaciones, precisamente por serlo, repelen, especialmente a los galanes como Marco Antonio. En efecto, ¿de qué le valió en el pasado la sortija? Las cédulas, sortijas y otras formas semejantes como promesas de matrimonio eran a menudo meros estratagemas, caballos de Troya de la deshonorosa conquista masculina de la mujer. La escarmentada Leocadia observa, de seguro con Cervantes mismo, que la cédula no puede ser »testigo de fé«, pues, »con facilidad negará las palabras que en un papel están escritas él que niega las obligaciones que debían estar grabadas en el alma« (959).

<sup>33</sup> El Saffar, *Novel to Romance*, 115.



presentado sólo como muy frívolo y ligero de cascos<sup>34</sup> nos resulta impropio. Lo que más verisímilmente ocurre es que Marco Antonio, convencido de que ha llegado al »término ... de su vida«, experimenta un gran miedo por todas sus travesuras y »culpas« del pasado, ¡»mucho miedo y poca vergüenza«!, y así se dispone a expiarlas casándose con Teodosia, por la consideración oportuna — sin ningún asomo metafísico — de que ella le dió »el fruto que pudo dar[le]« y que él »quiso« que le »diese«, mientras que Leocadia le dió tan sólo »flores« (964).<sup>35</sup> Ya al principio de este episodio Cervantes nos advierte de la clave cómica, o, cuando menos, no grave, para su lectura: »Llegó en aquel instante el cirujano de las galeras y dió cuenta al de la ciudad de la herida y de cómo le había curado y del peligro que de la vida, a su parecer, tenía el herido; con lo cual se acabó de enterar el de la ciudad que estaba bien curado; y asimismo ... exageró el peligro de Marco Antonio« (962).

Para asegurarse de que »algún contrario accidente no le turbase el bien ... hallado«, en el pasado tan »huidizo«, Teodosia se preocupa, ante todo, en encontrar con toda urgencia »quien los despose« (966). Viendo a su rival en los brazos de Marco Antonio, »la desengañada y sin ventura« Leocadia sale »con intención de irse desesperada por el mundo a donde gentes no la viesen«. Rafael la sigue, consolándola: »ya veis que Marco Antonio no puede ser vuestro, porque el Cielo le hizo de mi hermana, y el mismo Cielo, que hoy os ha quitado a Marco Antonio, os quiere hacer recompensa conmigo«. ¡No por culpa o error de ella y ciertamente no por su falta de atractivos personales la ha dejado Marco Antonio, sino tan sólo por la Voluntad del Cielo, inescrutable, incontrastable! Además, 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«, ni »en los bienes que llaman de fortuna« le hace »mucho ventaja«; en suma, es »caballero ... y rico«. Como esposo »ha de olvidar ... el atrevimiento« que ella ha mostrado persiguiendo a Marco Antonio, pues ¿no le han »forzado« a él las mismas »fuerzas« a perseguirla a ella? Atreviéndose por fin a »tomarle de una mano«, Rafael advierte que su propuesta de matrimonio conviene a la »honra« de Leocadia, facilitándole también la vuelta a casa, »rica, contenta, estimada y servida«. ¿Por qué vacilar todavía? »Acabad, señora de mi alma, de serlo del todo a vista de estos estrellados cielos que nos cubren, y de este sosegado mar que nos escucha y de estas bañadas arenas que nos sustentan«. Antes de este parlamento, Cervantes se pregunta con razón: »¿Con qué razones podré yo decir ahora las que don Rafael dijo a Leocadia, declarándole su alma, que fueron tantas y tales que no me atrevo a escribirlas?« La estrategia argumentativa de Rafael, tan reminiscente de la de las raposas

<sup>34</sup> Sus »costumbres« alabadas »del pueblo« (952), siempre impresionado por la mera apariencia, se desmienten por toda su conducta.

<sup>35</sup> Intuye vagamente este hecho Amezá y Mayo (*Cervantes, creador de la novela corta*, 347). Con toda probabilidad, por este miedo Marco Antonio también hace »voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia« (966), así como esos »devotos« de ocasión que Erasmo tantas veces fustiga en sus *Coloquios*, (ver *Naufragium*, por ejemplo). Con este respecto, es sugestivo que en otra parte »la romería« a los sagrarios sea vista, ante todo, como cuestión de conveniencia personal y de interés turístico: »partieron para Barcelona, sin querer subir por entonces al famoso monasterio de Montserrat, dejándolo para cuando Dios fuese servido de volverlos con más sosiego a su patria« (960).

esópicas, tiene todo el efecto deseado: »Ea, pues,« contesta Leocadia, »pues así lo ha ordenado el Cielo, y no es en mi mano ni en la de viviente alguno oponerse a lo que El determinando tiene, hágase lo que El quiere y vos queréis, señor mío«. ¿Cree de veras o sólo pretende creer Leocadia en esa intervención del Cielo en sus asuntos amorosos? Es, de cualquier modo, la salida que Rafael astutamente le ofrece y que ella necesita para salvar su orgullo ante el mundo. Leocadia tiene todavía cierta aprensión, pues, »cumpliendo con el puesto« de Rafael, ¿no la mirará quizás él »con otros ojos«, a pesar de todas sus promesas? Parece conocer bien la rencorosa vanidad masculina. Sin embargo, »sea como fuere«, porque »el nombre de ser mujer legítima de don Rafael de Villavicencio no se podía perder, y con este título sólo vivirá contenta«. Por el título y la riqueza, principalmente, comenzó a interesarse también en Marco Antonio. La naturaleza utilitaria, venal, siempre predominante en Leocadia, se nos sugiere de nuevo y de modo ingeniosísimo en las últimas palabras con que acepta la propuesta de Rafael: »Sirvan de testigos los que vos decís: el cielo, la mar, las arenas y este silencio«, ¡todos despojados de los calificativos »románticos« que les dió, con premeditada pose »poética«, Rafael (964—6)! Resulta así erróneo exaltar lo idílico de este »nocturno matrimonio«,<sup>36</sup> pues es una unión de conveniencia económica y social, sobre todo para Leocadia, y de gratificación lujuriosa, sobre todo, para Rafael, según se puede conjeturar ya de su anterior actuación. Al encontrar a Leocadia, decide de inmediato »alcanzarla«, dar »feliz suceso en su deseo ... por el camino de la fuerza«, si no lo logra »por el de los regalos y buenas obras« (960). Tales tendencias hacen también por lo menos creíble que, en la venta, Rafael quiera »irse a la cama de la que creía ser mujer«, no tanto por curiosidad como por un deseo lujurioso.<sup>37</sup> Quizás por la extrema delicadeza de la situación — la mujer es la hermana de Rafael — Cervantes la presenta con intencionada ambigüedad por medio del notorio verbo bíblico: »el deseo de *conocerla*« (951).

El encuentro de los dos hermanos en la venta es notable también por otras razones. En la oscuridad del aposento, Teodosia revela a Rafael su »deshonra« y, reconociéndole poco después, »suspensa y muda y sin color en el rostro« le da su propia daga, y se hinca de rodillas delante de él, anticipando, como lo más natural y lógico, la muerte: »Haz con este hierro el castigo ..., satisfaciendo tu enojo ..., no es bien que ninguna misericordia me valga«. Sólo lo suplica »que la pena sea de suerte que se extienda a quitar[le] la vida y no la honra«, es decir, que »el castigo que [le] diere fuere secreto«. Sin embargo, a este notorio código de conducta pundonorosa, ¡»a secreto agravio«, (la razón de la ausencia de Teodosia de su casa no se sabe en el pueblo) »secreta venganza«!, Rafael no acude. Siente, sí, un fuerte impulso de »venganza«, pero lo suprime o, más bien, lo subordina, aparentemente, a una genuina compasión por la desventurada hermana, encontrando »disculpa« de sus »yerros« en sus »pocos años«, y a la consi-

<sup>36</sup> A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Noguer, 1972, 376.

<sup>37</sup> Casaldueño: »Rafael tiene mal deseo« (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 207. Rodríguez-Luis observa bien »la insistente sensualidad con que está tratado el tema amoroso« (*Novedad y ejemplar de las Novelas de Cervantes*, 78), y Avalle-Arce destaca que »El amor [de todos los personajes] no tiene el más lejano parecido con el idealismo neoplatónico« (*Novelas ejemplares*, III, »Introducción«, 13).

deración de que «aun no había cerrado la fortuna de todo en todo, las puertas [al] remedio» de Teodosia ..., «quería antes procurársele por todas las vías posibles, que no tomar venganza del agravio que de su mucha liviandad [de Teodosia] en él redundaba»: decide así ir con ella en busca de Marco Antonio (954). ¡Actitud noble y sensata!, pero ¿radica de veras en la nobleza de sentimientos y en la discreción, como condiciones personales ínsitas de Rafael, o más bien en un mero sentido práctico que le dictaría una solución cuanto más expediente? La pregunta es pertinente, porque, pronto después, para poder dedicarse a la conquista de Leocadia, Rafael está muy dispuesto, sin escrúpulo alguno, a dejar a la hermana en su desgracia: «tomara por buen partido ver a su hermana sin el remedio que le procuraba ... a trueco de no verse sin esperanza de alcanzar a Leocadia» (960). Ciertamente, «las flechas de Cupido» son una «fuerza in-contrastable» (968) — como dice Cervantes al fin, de seguro con ironía — pero lo significativo es que a Rafael lo inducen a contemplar un proceder egoísta patentemente vil.<sup>38</sup>

La escena final de la novela, el desafío a muerte de los padres, se ha caracterizado como «estampa caballeresca»,<sup>39</sup> «arrancada de alguno de aquellos malditos libros [de caballería], como hubiera dicho el ama de D. Quijote»,<sup>40</sup> sin función muy clara respecto a los acontecimientos anteriores.<sup>41</sup> A veces parece totalmente superflua, al considerar que todos los problemas de los protagonistas ya se han solucionado en Barcelona.<sup>42</sup> En cambio, de acuerdo con nuestra lectura, esta escena final, contrastada con todo lo que precede, constituye una muy punzante ironía — en su efecto de sorpresa comparable con las más eficaces revelaciones finales en el teatro<sup>43</sup> — que así también hace apreciar debidamente la genial concepción artística y la transcendente inferencia satírica de la novela.

Estando ya «a vista» de sus pueblos, las dos parejas ven «en un ancho valle» a unos caballeros «poniendo las espuelas a los caballos», arremetiéndose «con muestras de ser mortales enemigos, comenzando a tirarse bravos y diestros botes de lanza, ya hurtando los golpes, ya recogiénolos en las adargas ...; ya andaban algo heridos [en] aquella tan reñida y singular batalla ...». Son los padres de los jóvenes: el de Teodosia y el de Leocadia han desafiado al de Marco Antonio «en razón de que él había sido sabedor de los engaños de su hijo». Y esta pendencia «parara en la muerte de uno

---

<sup>38</sup> En consideración de todo lo que se ha dicho de Rafael y los otros personajes, nos resulta particularmente irónica la observación de que en *Las dos doncellas* «alienta el espíritu de confraternidad..., de ayuda desinteresada al prójimo..., asistencia sincera..., sentimiento cristiano que preside a la vida toda de aquella sociedad» (Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 350).

<sup>39</sup> Valbuena-Prat, *Obras completas de Cervantes*, 949.

<sup>40</sup> Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 347.

<sup>41</sup> Por esta razón, evidentemente, casi en todos los estudios citados se trata esta escena de un modo más bien perfunctorio, si se menciona en absoluto.

<sup>42</sup> «La escena culminante ... es la degollina en Barcelona» (Avalle-Arce, *Novelas ejemplares*, III, «Introducción», 16); «La acción de la novela (hacerle cumplir su palabra [a Marco Antonio]) está terminada y debe acabar la novela. Pero no es así.» (H. Sieber, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1980, «Introducción», 26).

<sup>43</sup> Casaldueño percibe este efecto, «cambio sumamente brusco», pero no su implicación (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 218). A la «teatralidad» de esta escena se refiere también Rodríguez-Luis (*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, 86).

o en la de entrambos», y quizás de muchos, pues por el valle »asomó ... gran cantidad de gente armada, de a pie y de a caballo, los cuales venían a defender al caballero de su lugar« (966—8). Se evoca »la aventura del rebuzno« del *Quijote* (II, caps. 25, 27), al recordar el lector la verdadera causa de esta potencial guerra civil, que Cervantes destaca, con toda claridad, como una mera muchachada de un ocioso señorito; al recordar todas esas maquinaciones, traiciones, engaños, etc., fría, cínicamente premeditados, que todos los personajes, cual más cual menos, urden y perpetran los unos contra los otros, con el único objeto, siempre bien calculado, del provecho material propio y de la gratificación sensual, egoísta; al recordar las situaciones cómicamente incómodas en que se enredan, por su propia imprudencia o necedad, estos jóvenes frívolos, insubstanciales, tan por completo despreocupados o ignorantes del verdadero amor y del genuino honor, aunque en nombre de ellos de continuo pretenden actuar. Recordando todo esto y teniendo bien en cuenta también el hecho sumamente significativo de que los jóvenes, de acuerdo con sus tendencias ingénitas y sus ambiciones personales, no importa cuán deplorables, ya han encontrado la solución más satisfactoria para ellos mismos — y que es, desde luego, mucho más sensata que la única que se derivaría del duelo de los padres —, toda la actitud y conducta pundonorosa de éstos — junto con sus »poderosos caballos«, sus »gruesas y largas lanzas«, etc. — 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, como, en efecto, en varias ocasiones amenazan con hacer: »le quitaré la vida, mostrándome tan presta a la venganza ... , porque la nobleza de la sangre que mis padres me han dado ... « (953).<sup>44</sup> Sugestivamente, al fin los hijos salvan la vida a los padres: »No más, caballeros, no más, que los que esto os piden y suplican son vuestros propios hijos« (967). Intervención propicia, sensata, pero no parece representar una implícita expresión de confianza o esperanza del autor en la joven generación. En la escena final — breve, porque su materia fue tan notoria — se presenta la vieja generación en sus rígidas, osificadas actitudes frente a la vida, en pos de un quimérico, ridículo pundonor, de efectos a menudo catastróficos para la sociedad. Según se ha visto, a lo largo de toda la obra, la nueva generación se retrata como frívola, libertina, materialista, cínica, amoral... ¿Cómo preferir una sobre otra?

Si nuestra lectura es correcta, *Las dos doncellas*, a menudo despreciada como pálida, trivial fantasía, es, todo lo contrario, una novela »realista«, auténticamente histórica, pues contiene una muy significativa, excepcional visión de la condición moral de dos generaciones de españoles, padres e hijos, en los últimos años de Cervantes. »Por guardar el decoro« no se nombran los pueblos de los protagonistas; no es necesario, claro está, pues

---

<sup>44</sup> En efecto, se podría también concluir que el modo impropio de ser y de comportarse (engaños, mentiras, traiciones, disimulaciones, egoísmo, cinismo, etc.) de los jóvenes es consecuencia natural, directa del modo de vida rígido, irrazonable (honor externo, desconfianza, relaciones restrictivas, encerramiento, imposición tiránica de la voluntad paterna, etc.), de la educación que reciben de sus padres. Desde una interesante perspectiva psicológica se transparenta la verdad proverbial: »¡De tal palo tal astilla!«

sus problemas transcendían todo lugar particular, siendo de características y dimensión nacionales. No contradice estas sugerencias tampoco el tono juguetón, burlón con que a menudo Cervantes narra los acontecimientos y describe a los personajes, porque, como sabe bien el iniciado, es precisamente en este tono que suele decirnos las cosas más serias.

\* \* \*

*Las dos doncellas* se ha clasificado casi siempre como novela italianizante: «Cervantes follows the Italians in *Las dos doncellas*»; «tiene por objeto emular a los italianos, apoderándose Cervantes del género y estilo de sus cuentos . . . , todo el argumento es italiano»; «the most italianate of the collection»; «relato a la italiana». <sup>45</sup> A veces se intenta especificar esta «factura italiana» de la novela:

La técnica, el modo de concebir la novela... el irrealismo de algunas situaciones, el predominio de la aventura sobre la psicología, cierto paralelismo en los episodios, el imperio mismo del amor sensual, la irreflexión de sus protagonistas, que obran siempre por sentimientos, nunca por razón, la evanescencia misma del lugar de la acción, que cambia a cada instante, la verosimilitud sacrificada en aras de la fantasía, son rasgos, matices y elementos de la novela italiana, que, a no dudarlo, y de modo inconsciente, actuaron sobre Cervantes... <sup>46</sup>

Si aceptamos esta caracterización de la *novella* italiana — por cierto cuestionable en todas sus afirmaciones — ninguno de los «elementos» indicados aparece en *Las dos doncellas*. Según se ha mostrado en las páginas anteriores, el asunto es totalmente verosímil, hasta «histórico» en sus implicaciones; la «evanescencia del lugar» tiene justificación estética semejante a la que sostiene una típica estructura teatral-dramática; hay «irreflexión» pasional, amor sensual y cierto sentimentalismo amoroso en los personajes, pero casi siempre subordinados no ya a la «razón», sino al cálculo frío del provecho propio; esta psicología del oportunismo determina todas las situaciones y aventuras y hasta el «paralelismo» de los episodios y de ciertas expresiones verbales, que, con toda probabilidad, tienen también la ingeniosa función de destacar rasgos y tendencias generacionales.

A no dudarlo, la influencia de la novelística italiana en Cervantes — y en todos los cuentistas españoles del Siglo de Oro — es de enorme importancia; en efecto, sin ella sería incomprensible la aparición de las *Novelas ejemplares*, como todos saben. Sin embargo, lo más significativo y fascinante de este problema es el modo de reaccionar Cervantes a esta influencia, pues nunca la admite sin radicales objeciones o modificaciones. En estudios futuros esperamos mostrar la genial transformación, a veces auténticamente paródica, que Cervantes efectúa respecto a algunos notorios elementos constitutivos, estéticos y éticos, de la novelística italiana.

Sin menospreciar ninguna posible influencia literaria, *Las dos doncellas* nos parece un tipo nuevo de novela corta, y es muy sorprendente que no lo haya percibido ya González de Amezúa y Mayo, máxima autoridad de la

---

<sup>45</sup> Fitzmaurice-Kelly, *The Exemplary Novels*, «Introduction», VII; Apraiz, *Novelas ejemplares de Cervantes*, 96; Valbuena-Prat, *Obras completas de Cervantes*, 949.

<sup>46</sup> Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta*, 325.

novela cortesana española del siglo XVII, quien, significativamente, también observa que «el ambiente, el escenario, los personajes, las costumbres y los valores morales» de *Las dos doncellas* «son sin duda españoles, vernáculos». <sup>47</sup> De hecho, aparte la pertenencia de estos personajes a la aristocracia de una provincia andaluza, ¿en qué característica o tendencia esencial se diferencian de los notorios protagonistas — comúnmente madrileños y de otros centros urbanos — de las novelas cortesanas, según la incisiva caracterización que nos brinda el mismo erudito?

Con la entrada de la España de Felipe III... se arraiga y robustece un tipo nuevo de su medio social: el del caballero galán, noble, rico y ocioso, héroe y cabeza de la novela cortesana..., copiará en un todo la vida ociosa y disipada de la distraída mocedad madrileña...; la nocturna aventura..., la cita amorosa [es] el eje principal de su vida, alma y substrato de la novela cortesana..., el caballero mozo es de una profunda, de una tiernísima sensibilidad para el amor...; comienza... el asedio de la fortaleza amorosa con los primeros tiros, los billetes y papeles...; rara vez de primeras contestará la dama que es caso para ella de menos valer...; y llegará un día en que el Amor, que es «encendido deseo de gozar lo que se ama..., olvido de la razón...», impondrá sus despóticas leyes...; todavía faltan... algunos encadenados lances: la cédula firmada en que el galán se obliga al casamiento; los desposorios mismos, que tantas veces se celebran sin más ministros que los cielos...; la presurosa huída, cuando el agraviado padre sorprende el menoscabo de su honor, con riesgo cierto para la vida de ambos...; todos los caballeros mozos de entonces prèstanse mutua y generosamente estos inapreciables servicios [en la persecución del amor]...; llega siempre, ineluctablemente, en tales novelas, la consabida pendencia, ora con los deudos de la doncella, ora con algún desdeñado rival, asistido también de sus camaradas...; choque de espadas, repique de broqueles y juegos de dagas coronarán sangrientamente la erótica aventura...; el sentimiento de venganza familiar que surge...; las mil aventuras, episodios y nuevas intrigas que brotan de aquél y complican y alargan la fábula...; bodas felices de la errante pareja, fin dichoso de sus andanzas y enredos, y a la vez del cuento breve o de la novela larga que ha servido de crónica a esta empresa amorosa. <sup>48</sup>

Cervantes utiliza toda esta temática en *Las dos doncellas*, pero, ¡diferencia radical! en clave crítica, irónica, no discrepante del tono jugueteón, dirigida contra esa anquilosada, ridícula, insulsa y cínica sociedad cortesana de sus días, <sup>49</sup> y también contra esa literatura que se inspiraba en el modo de vida, en las costumbres de esa sociedad, sin poder o sin querer examinar y revelar también sus vicios y debilidades. <sup>50</sup> Este propósito, implícito en

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Amezcúa y Mayo, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, 1929, 39—47. Ver también M. W. Nichols, «A Study in the Golden Age», *Estudios hispánicos*, Homenaje a A. M. Huntington, Wellesley, Mass., 1952, 457—470 [Novelas cortas cortesanas]; M. de Pilar Palomo, *La novela cortesana* (forma y estructura), Barcelona, Planeta, 1976. Sorprende que en este sagaz estudio no se incluya la literatura cortesana de Cervantes.

<sup>49</sup> Avallé-Arce intuye este hecho pero proponiendo que *Las dos doncellas*, por la «cuestión de amor», procede de la literatura pastoril y acaba siendo «una aleación de temática pastoril con técnica narrativa de novela de aventuras» (*Novelas ejemplares*. III, «Introducción», 16).

<sup>50</sup> La crítica de la sociedad es ingrediente de la literatura cortesana posterior, particularmente en la época de Felipe IV, cuando es también más abundante. Sobre la degeneración de la novela cortesana en esta época, ver nuestro estudio, «F. de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *BBMP*, 1975, 169—232.

toda la obra, se expresa de manera explícita en el distanciamiento irónico de Cervantes al decirnos al fin que »los poetas de aquel tiempo tuvieron ocasión donde emplear sus plumas exagerando la hermosura y los sucesos de las dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas«. La perspectiva paródica literaria de *Las dos doncellas* se sugiere de manera particularmente llamativa en la actitud de heroína trágica teatral que Teodosia adopta al ofrecerse a la venganza pundonorosa del hermano,<sup>51</sup> en el lenguaje »retórico« de los personajes,<sup>52</sup> todo adquirido probablemente por su afición a las comedias de capa y espada y a la literatura cortesana. Respecto al énfasis que en estas manifestaciones literarias y teatrales se pone en la belleza física como atributo obligado de los protagonistas, no podría ser más inequívoca la pregunta burlona que Cervantes pone en boca de la ventera, al ver llegar a Rafael, »no de menos gallardía« que Teodosia, de tan »grande hermosura y gallarda disposición ... que jamás tal belleza habían visto«, quien vino un momento antes: »¡Válgame Dios, y qué es esto! ¿Vienen, por ventura, esta noche a posar ángeles a mi casa?« (950).<sup>53</sup>

La novela cortesana es, pues, típica expresión literaria de la sociedad de Felipe III, en que, principalmente, encuentra su inspiración. Todavía no tenemos un conocimiento preciso de sus primeras manifestaciones, pero algunas de sus raíces están evidentemente ya en *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote*.<sup>54</sup> Estas parecen anunciar particularmente la novela corta de temática cortesana. Esta, según se ha deseado mostrar en este estudio, se revela por completo desarrollada en *Las dos doncellas*. Uno de sus atributos más significativos, ¡tan cervantino!, es que representa, con toda probabilidad, una de las primeras novelas cortas, si no la primera, de este tipo en España y, simultáneamente, ya un modelo acabado para los cuentistas siguientes. Es en sus recomendaciones implícitas respecto a lo ético y a lo estético que reconocemos su transcendental ejemplaridad.

---

<sup>51</sup> Casaldueño: »Teodosia espera lo que la tradición literaria al parecer imponía« (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 216).

<sup>52</sup> Amezúa y Mayo nota un »sabor de falsedad retórica« en el lenguaje de las dos mujeres (*Cervantes, creador de la novela corta*, 347).

<sup>53</sup> También en el *Persiles* expresa Cervantes reparos críticos respecto a la superlación literaria de la belleza física. (Ver nuestro estudio »El *Persiles* como crítica de la novela bizantina«, *Acta Neophilológica*, 1970, 59—60).

<sup>54</sup> Ya desde el libro de Apraiz, por lo menos, se viene destacando que las relaciones amorosas en *Las dos doncellas* tienen su »esbozo« en el cuadrángulo amoroso de Dorotea y Fernando y Lucinda y Cardenio del *Quijote*. Sin embargo, es crucial percibir la enorme diferencia en el retrato de los caracteres y en los casos de amor.