

Industria y placer estético en las *Novelas ejemplares* y *El Quijote* de Cervantes

JUAN MATAS CABALLERO*

Cuando Cervantes reconoció en el «Prólogo» a sus *Novelas ejemplares*, publicada en 1613, que había sido «el primero» que había «novelado en lengua castellana», parecía consciente de que estaba iniciando con ese volumen, que reunía doce novelas, una moda literaria en España (Blasco, 2005: 187). Sin embargo, tal vez no fuera tan consciente de que se trataba de una vía narrativa que, años después, sería hollada por no pocos ingenios de su tiempo (Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, María de Zayas, y un larguísimo etcétera), hasta el punto de que la verdadera herencia cervantina en castellano, a lo largo de más de cien años, no fue, paradójicamente, su célebre *Don Quijote*, sino sus *Novelas ejemplares*. Desde nuestra perspectiva, tal vez se podría aventurar alguna hipótesis que ayudara a explicarnos qué razones de carácter temático, ideológico, o qué recursos o técnicas estilísticas y narrativas, se confabularon en este conjunto de novelas para terminar convertidas en las lecturas preferidas del público del XVII. Quizá no sería erróneo tomar como principal punto de partida la declaración que el mismo Cervantes ofrecía en el pórtico de sus *Novelas ejemplares*, porque en sus palabras se podrían atisbar las claves estéticas sobre las que se construyeron sus novelas y que terminaron calando en el público lector de su tiempo:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no

* Universidad de León

alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines.¹

Cervantes nos propone la clave de la lectura de sus novelas como un juego: el ocio se concibe como una necesidad (el merecido y obligado descanso después del trabajo) y las novelas se consideran fundamentales «para entretener nuestros ociosos pensamientos», de la misma forma que en la república se consiente los juegos de ajedrez, de pelota y de trucos. Cervantes parece avanzar en la misma dirección que había apuntado en la primera parte del *Quijote* (I, 32), donde el Cura admitía que tenía que haber libros en los estados bien concertados como debía haber juegos de pelota, ajedrez o de trucos; y también reconocía que las novelas no eran una pérdida de tiempo, ni un simple pasatiempo para los ociosos, sino que son un entretenimiento para los ocupados, porque no puede estar siempre tensado el arco –*Q*, I, 48– (Riley, 1989: 144-145).

La definición de las *Novelas ejemplares* como «mesa de trucos» supone la proposición al lector de un nuevo código o pacto de lectura, «para que adopten ante sus relatos –con palabras de Blasco (1985: 166)– una «actitud» similar a la que exige el juego»; es decir, que se trata de una nueva concepción de la novela que ahora es asociada a la idea de juego, de ahí que acuda a una imagen lúdica habitual en el Siglo de Oro como la de «mesa de trucos»². Un pacto de lectura que surge de la necesidad de prevenir al lector de que lo que va a leer es un producto literario novedoso, una ficción en prosa, la novela, que debe ser concebida de una manera distinta a las precedentes narraciones. De ahí que Cervantes apele continuamente a la novedad de sus novelas, lo que, más allá de ser un tópico frecuente en la literatura áurea, expresa la conciencia de que sus novelas no respondían a las modalidades narrativas existentes en su tiempo (Dunn, 1973: 93).

1. Cervantes (1996: 11-12); salvo indicación contraria, las citas de la obra cervantina remiten a esta edición, poniendo entre paréntesis el número de la página correspondiente.

2. La definición de «truco» que daba Covarrubias (1979: 980-981) era la siguiente: «Juego que de pocos años a esta parte se ha introducido en España, y truxose de Italia; es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropeçón. Está cercada de unos listones y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras; si se salió la bola por alguna de las ventanillas, lo pierde todo».

De estas palabras preliminares parece destacarse que Cervantes, erigido en «raro inventor», había puesto todo el énfasis de las pretensiones literarias de sus *Novelas ejemplares* en la doble finalidad de ofrecer a su «lector amable», en todas las novelas en conjunto y en cada una en particular, deleite («entretenerse, sin daño de barras») y enseñanza («un ejemplo provechoso»). Una idea de la creación literaria y de su función social que pone de manifiesto el conocimiento y asunción que Cervantes tenía del concepto de «eutrapelia»³, concebida como una recreación o entretenimiento, cuya práctica resultaba necesaria y beneficiosa para el hombre. Así se deduce que para Cervantes el entretenimiento que proporcionan las novelas cumple una función de utilidad social, como los jardines y aquellos lugares ideados para recreo⁴.

Una de las claves narrativas que, a nuestro juicio, contribuye a la consecución de los fines estéticos y doctrinales de las *Novelas ejemplares* se halla, en gran medida, en la forma en que Cervantes tiene de presentar los casos o cuentos de sus ficciones o, lo que es lo mismo, en su técnica narrativa. Tal vez sea oportuno detenernos en uno de los aspectos que conforman dicha técnica narrativa y que parece contribuir sobremanera a la concepción de la novela como un juego y, por consiguiente, a la concreción de las doce novelas como una «mesa de trucos»⁵, según la pretensión cervantina. Me refiero al recurso de presentar y desarrollar las anécdotas de las *Novelas ejemplares* como fruto de la «industria», la «traza» o el «ingenio», de sus distintos protagonistas. Las anécdotas que se narran no son fruto de la naturaleza ni tampoco son cosas milagrosas, sino que son consecuencia de la «industria» o «traza» de los hombres. Esto no significa que en las *Novelas ejemplares* no quepan casos extraordinarios o maravillosos que —como dijo el alférez Campuzano— «van fuera de todos los términos de naturaleza»⁶, como es la historia de dos perros que hablan, pues ya se encarga hábilmente el autor de proyectar un ejercicio de verosimilización que de forma coherente termine por hacer no sólo creíble, sino verdadero, el relato⁷. Y, por supuesto, queda a expensas del lector o receptor el juicio que le merece dicha historia, como hizo Peralta, antes que Campuzano le diera el manuscrito de su cuento⁸. Lo cierto es que Peralta terminará leyendo la historia de *El coloquio de los perros*, pues, al fin y al cabo,

3. Sobre la idea de la eutrapelia en Cervantes puede verse Wardropper (1982: 153-169), Jones (1985: 19-30), Peña (1993: 82-102), Thompson (1999: 83-99).

4. También en el *Quijote* (I, 28) Cervantes había reconocido que la sociedad de su tiempo se hallaba necesitada de alegres entretenimientos.

5. Osterc (1985: 85) interpretó la expresión como una serie de «tretas» que le permitiría a Cervantes eludir la censura inquisitorial y ofrecer a salvo su visión crítica sobre la España de su tiempo.

6. Sobre lo maravilloso en las *Novelas ejemplares*, véase Casaldueiro (1943: 22-23) y la siguiente nota.

7. Sobre la verosimilitud en Cervantes, véase, entre otros, los siguientes trabajos: Canavaggio (1958: 13-107), Riley (1989: 278-307), Forcione (1970), Dunn (1973: 93 ss.), Martínez Bonati (1995: 191-241), Montero (2009: 211-238 y 239-248).

8. Cervantes (1987: III, 235): «Vuesa merced quede en buena hora, señor Campuzano; que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creerle ninguna cosa.

«por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno» (III, p. 237). Es decir que lo que, en definitiva, hace que una historia o un cuento sea «bueno», o sea digno de ser leído o escuchado, no es tanto la índole de su naturaleza, o sea, que esté dentro o fuera de sus «términos», sino que sea fruto del «ingenio» de su emisor o narrador. Por eso, una vez que Peralta ha leído el cartapacio del *Coloquio de los perros*, no quiere entrar en disputa acerca de si es «fingido» o verdadero, o si «hablaron los perros o no» (III, p. 321), ya que lo único que realmente importa a Peralta, que es el lector y, por lo tanto, símbolo del lector real de la historia, es «el artificio del *Coloquio* y la invención».

En los últimos años, se ha insistido mucho en el papel que desempeñan *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* como marco implícito de todas las *Novelas ejemplares*⁹, que, a diferencia de sus precedentes y descendientes literarios, carecen de un marco explícito que englobe y actualice todos sus relatos. Desde esta perspectiva, parece evidente que las palabras del licenciado Peralta, confesando que ha alcanzado «el artificio» y «la invención» del *Coloquio de los perros*, debieran extenderse a todas y cada una de las diez novelas restantes, cuya principal característica para ser tenida como tal *novela ejemplar*, independientemente de la índole de su naturaleza, es precisamente su «artificio» e «invención». Desde luego que ni el autor de los relatos, ni su privilegiado lector, Peralta, revelan en qué consiste tal artificio ni cuáles son sus elementos constituyentes o los parámetros que los rigen, de modo que, una vez más, de acuerdo con la voluntad cervantina, tiene que ser el lector el que decida o especifique el significado de tales términos. Si creemos las palabras preliminares de Cervantes, el «artificio» e «invención» al que se refiere Peralta no es otro que la novedosa idea de la novela como un juego, como un pasatiempo (Blasco, 2005: 163-173); o, con otras palabras, la novela no es sino una «eutrapelia»¹⁰, es decir, un juego basado en el artificio e ingenio para producir deleite. Pero la novela, el juego o «eutrapelia», se alcanza a través del artificio e ingenio, o lo que es lo mismo, de la industria –(según *Autoridades*, «ingenio y sutileza, maña u artificio»)–, y, en este sentido, las *Novelas ejemplares* no son otra cosa que una «mesa de trucos», es decir, una mesa de juegos, «eutrapelias», tropelías o industrias¹¹.

Por amor de Dios, señor Alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo».

9. Véase El Saffar (1976) y Rey Hazas (1995: 173-209).

10. Según Covarrubias, «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral»; el diccionario de *Autoridades* la define como un «entretenimiento y diversión de juegos y otras cosas honestas: como chanzas y discursos agudos y graciosos, para recreación y pasatiempo». Véase, más arriba, la nota 6.

11. Como había señalado Gilman (1993: 77-78), la retórica de una novela se reduce al «fascinante relato acerca de todas las maneras que los novelistas han empleado para evitar que sus lectores lean como lo hizo Alonso Quijano. Sólo al gozar de la otredad podemos descubrir nuestra propia unicidad, y con eso, permitir que extrañas vidas de ficción alimenten nuestras 'almas', entendiendo por ello todo lo que podemos recordar e imaginar».

Insatisfecho con las narraciones en prosa de su tiempo, Cervantes desplegó una retórica novelística con el fin de «salvar las almas de todos los Alonsos Quijanos» que pudieran acercarse a sus novelas: entre ellas cabría señalar las diferentes formas de interrupción del relato provocadas por el narrador o por los personajes internos¹². Pero, sin duda, en este proceso de evitar la asimilación e identificación absoluta del lector, en el que cayó Alonso Quijano, pudo contribuir la introducción de la industria o traza que tal vez propiciaba el proceso de distanciamiento del lector y, como una trampa ingeniosa, lo atrapaba deliciosamente en su ficción¹³.

No resultaría extraño que el lector cifrara al menos parte del mencionado «artificio» e «invención» de las *Novelas ejemplares* en la capacidad o habilidad que mostraba el autor para cifrar la «industria» en sus novelas. Puede decirse que todas y cada una de las novelas cervantinas contienen una (o varias) «industria» que concreta, en gran medida, una parte importante de su «artificio», es decir, que en ellas se materializa la capacidad del relato para la consecución de su fin lúdico. En las industrias de las *Novelas ejemplares* se concentran los rasgos o elementos comunes que unifican a todas las novelas: la verosimilitud, la admiración, y, por supuesto, la enseñanza y, sobre todo, el deleite, que es el fin último que persigue el autor, que, no obstante, ha dejado todas las posibilidades interpretativas a la libertad o competencia del lector para disfrutar de tales rasgos (Rey, 1995: 187-189).

Como pretender analizar todas y cada una de las industrias o trazas que aparecen en las *Novelas ejemplares* parece un plan demasiado ambicioso para los límites de este trabajo, creo que puede ser suficiente con centrarnos en algunos ejemplos, y observar de qué formas diferentes el narrador nos plantea la industria de sus personajes. En *La fuerza de la sangre* vemos cómo la traza afecta sólo al plan para remediar o al menos intentar hacer justicia, dentro del ámbito doméstico. El narrador nos ha contado la desdichada violación que Leocadia ha sufrido y cómo el destino ha querido que el fruto de esa violación, su hijo Luis, acabara en la casa en la que fuera violada. En efecto, el narrador no se detiene a contarnos la traza de la violación de Leocadia, porque, en realidad, puede decirse que todo transcurrió de forma violenta y rápida, sin la existencia de un plan premeditado. Así pues, ya en el último tercio de la novela observaremos cómo el narrador se centra en la industria ideada por doña Estefanía, que es la abuela de Luisico, y quien, enterada de la triste historia, será la encargada de buscar «el medio» para solucionar el caso. Desde el primer momento en que doña Estefanía tiene

12. *Ibidem*.

13. Así pues, parece que Cervantes, de acuerdo con la naturaleza y conciencia que tenía de la novela, pudo perfilar el tipo de lector al que se dirigía, que debía ser ahora la contrafigura de don Quijote. Ese lector debe saber leer, es decir, valorar y discriminar seriamente que está leyendo historias o ficciones y no otra cosa (tratados de moral, teología, astrología, retórica, etc.) y, por lo tanto, sabrá reducirlas a su ámbito justo, la mentira –o, si se quiere, a la verdad de las ficciones– frente a la realidad (Blasco, 2005: 94-98).

noticia de que Leocadia es su hija política y su hijo Luis, su nieto, ella informa a su marido. Entonces, los abuelos de Luis y padres de Rodolfo, el violador, que está en Italia, mandan una carta a Nápoles diciendo a su hijo que regrese a Toledo «porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremanera» (p. 124). Pero, en realidad, doña Estefanía será presentada por el narrador como la urdidora de la trama dispuesta para hacer justicia en el caso, si bien es cierto que nos cuenta la industria pergeñada de forma paulatina; una traza que afecta a todos los desdichados protagonistas de la violación de Leocadia y que se desarrolla como si se tratara de una pieza teatral:

–Yo quiero, Rodolfo hijo, darte una gustosa cena con mostrarte a tu esposa: éste es su verdadero retrato, pero quíerote advertir que lo que le falta de belleza le sobra de virtud; es noble y discreta y medianamente rica, y, pues tu padre y yo te la hemos escogido, asegúrate que es la que te conviene (p. 126).

Contrariado por la fealdad de la dama retratada, Rodolfo responde a su madre que si unos buscan en el matrimonio «nobleza, otros discreción, otros dineros y otros hermosura» (p. 127), él es «destos últimos». A lo que doña Estefanía, viendo «que iba saliendo bien con su designio», a la hora de cenar cuando todos fueron a la mesa, mandó entrar a Leocadia, quien «estaba avisada y advertida». El narrador cuenta detalladamente la escena: la entrada de Leocadia, con su hijo de la mano, y precedida por dos doncellas que la alumbraban con «dos candeleros de plata», el reverencial recibimiento de todos, el saludo de Leocadia a quien doña Estefanía sentó entre ella y su hijo, quien cada vez con más énfasis sentía deseo de «tomar posesión de su alma»; un cuadro en el que no podían faltar el desmayo de Leocadia, las voces de los criados que la dieron «por muerta», ni los escondidos, los padres de Leocadia y el cura; todo lo cual provocó que también Rodolfo, que acudió en ayuda de Leocadia, se desmayara, aunque sintiera vergüenza «de que le hubiesen visto hacer tan estremados extremos» (p. 130), lo que motivó que su madre no siguiera adelante con su traza:

–No te corras, hijo, de los extremos que has hecho, sino córrete de los que no hicieras cuando sepas lo que no quiero tenerte más encubierto, puesto que pensaba dejarlo hasta más alegre coyuntura. Has de saber, hijo de mi alma, que esta desmayada que en los brazos tengo es tu verdadera esposa: llamo verdadera porque yo y tu padre te la teníamos escogida, que la del retrato es falsa (p. 130).

No cabe duda de que la solución del caso ha sido debida a la industria ideada por doña Estefanía, cuya urdimbre hemos conocido gracias a la información inmediata del narrador omnisciente o la que nos ofrecía directamente su propia ideóloga. Una traza que convertía el relato en una verdadera pieza dramática, de modo que el delito que se había cometido en privado debía

subsannarse ante los ojos de todo el mundo¹⁴. La teatralidad de la industria contribuye sobremana a subrayar la finalidad hedonista que persigue y, al mismo tiempo, por la solución adoptada –el matrimonio de Leocadia con Rodolfo– también se enfatiza su lección moral. Ahora bien, estos términos son competencia del lector, es decir, el autor concede una libertad absoluta al lector para concluir, en este sentido, lo que considere pertinente: que al final se ha hecho justicia y el violador ha terminado asumiendo el castigo por el delito cometido y satisfaciendo a su víctima con el matrimonio; pero tampoco puede descartarse una lectura irónica, ya que Rodolfo no se casa con Leocadia por el delito cometido sino por el deseo carnal que siente por ella.

Tal vez sea *El casamiento engañoso*, junto con el *Coloquio de los perros*, la novela que, al menos en los últimos años, más atención crítica ha suscitado. Parece existir unanimidad a la hora de considerar que esta novela asume la función de marco implícito del conjunto de las *Novelas ejemplares*. En efecto, de forma simplificada, puede decirse que el juego establecido en la novela entre el emisor, el alférez Campuzano, que cuenta su desdichada historia (el *Casamiento engañoso*) al licenciado Peralta, y que ejerce como autor de una historia (el *Coloquio de los perros*) que da a leer su amigo Peralta, que actúa como lector, ha sido interpretado como el posible marco implícito en el que se incluyen todas las restantes novelas del conjunto¹⁵. Esta significación simbólica de la novela parece otorgar un valor añadido a todos los elementos o características que en ella se observan, ya que, a modo de espejo, pueden reflejarse en las demás novelas; o, desde otra perspectiva, cabría analizar de qué forma se materializan en el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* los rasgos o técnicas ejecutadas en las restantes novelas.

Así, en relación con la técnica o recurso de la «industria» que Cervantes ha plasmado en la mayoría de las novelas, y que hemos visto ejemplificado en *La fuerza de la sangre*, se operan importantes cambios en su ejecución o desarrollo. Algunos de estos cambios son atribuibles a las características inherentes que presenta el *Casamiento engañoso*, como es el hecho de que la novela sea fundamentalmente dialogada y no contada por un narrador omnisciente que, ocasionalmente, cede la palabra a los protagonistas y, en especial, a la urdidora de la traza. Ahora el narrador apenas si tiene presencia en la novela que está trenzada por el diálogo que mantienen el alférez Campuzano y el licenciado Peralta, convertidos en realidad en emisor (narrador) y receptor (lector). A diferencia de *La fuerza de la sangre*, y prácticamente de todas las demás novelas del conjunto, el *Casamiento engañoso* nos ofrece un comienzo del relato realmente sorprendente, pues comienza por el final, es decir, contándonos desde el primer momento cuál ha sido el desdichado

14. Sobre la relación de las *Novelas ejemplares* con el teatro puede verse Ynduráin (1966: 331-332), Navarro (1994: 101-114), Rey (1995: 202-203), Montero (1997: 142-148; 2006: 35-49; 2009: 211-238), Jurado (2000: 63-84) y Parodi de Geltman (2001: 495-501).

15. Sobre el carácter unitario de las dos novelas puede verse Waley (1957: 201-212), Woodward (1959: 80-87), Soons (1961-62: 203-212), El Saffar (1976), Rey (1995: 190-197), Forcione (1984).

resultado de una pésima relación amorosa. El alférez Campuzano que ha salido del Hospital de la Resurrección de Valladolid se encuentra con un viejo amigo al que no veía desde hacía más de seis meses, el licenciado Peralta, quien, al ver su delicado aspecto, le pregunta lo ocurrido, y Campuzano le cuenta lo que le ha pasado:

—A lo sí estoy en esta tierra o no, señor licenciado Peralta, el verme en ella le responde; a las demás preguntas no tengo que decir sino que salgo de aquel hospital, de sudar catorce cargas de bubas que me echó a cuestras una mujer que escogí por mía, que non debiera (III, p. 222).

De esta manera, el interés principal reside en ver cómo se las ingenia el narrador para reconstruir toda la historia que tiene que contar manteniendo la intriga y la curiosidad del lector. En este sentido, parece que nos encontramos ante una novedosa estrategia narrativa, ya que no se trata de un relato que comienza *ad principium incipiendum* ni tampoco, exactamente, *in medias res*, sino de una novela que ha adelantado el final de los acontecimientos. Campuzano, que es el que cuenta su historia a su amigo Peralta, debe hacer un gran esfuerzo para mantenerlo atento, ya que es consciente, a raíz de lo que le ha dicho, de que no puede sorprenderlo con un final extraordinario o maravilloso. Sólo puede mantener su atención con la estrategia elegida para contar lo sucedido, o sea, por la forma de narrarlo. Por su parte, Peralta siente la curiosidad de saber cómo se han producido los hechos que lo han llevado al Hospital, de modo que también estará muy atento a la forma en que Campuzano le cuente lo sucedido. Por otra parte, como sabe el resultado final, su interés por conocer el proceso va asociado al placer de escuchar el relato. Así pues, en esta novela lo que destaca por encima de cualquier otra expectativa es la estrategia narrativa que adopta el narrador para entretener al receptor (lector), de manera que lo que realmente se está juzgando no es tanto lo sucedido sino la forma de contarlo.

La novela también nos ofrece otra característica que la diferencia de *La fuerza de la sangre*, la casi total ausencia del narrador omnisciente o, de otro modo, el papel del narrador que conoce todas las claves del relato lo asume uno de los protagonistas, el alférez Campuzano, mientras que el narrador se limita a dar entrada ocasionalmente al parlamento de algún personaje o a dar noticia del estado de su intervención. Así pues, Campuzano asume todas las funciones y responsabilidades en su papel como narrador de la historia, de manera que se erige no sólo en protagonista de la misma sino también en su emisor y, como tal, actúa como filtro que selecciona los hechos y sobre todo el modo de contarlos. Entre otras cosas, Campuzano nos ofrece la información de lo ocurrido conforme a su propia visión, de manera que él no sólo contará el relato de su «industria» sino también la traza de doña Estefanía, cuyo proceder conocemos a través de su perspectiva. Este hecho también se presenta como una característica, si no novedosa, desde luego peculiar de esta novela, que nos muestra la dialéctica de dos personajes que pretenden llevar a cabo sus objetivos a través de un único punto de vista, el de Campuzano.

Sin embargo, no es, en realidad, un único punto de vista, pues el narrador da paso al diálogo entre los dos personajes que, de esta forma, confrontan sus pareceres (Sevilla y Rey, 1996: XXXVI-XXXVII). Campuzano comienza su relación destacando parte de la estrategia o industria de su dama que no se centra en su esencia sino en su apariencia externa:

–Pues un día –prosiguió Campuzano– que acabábamos de comer en aquella Posada de la Solana, donde vivíamos, entraron dos mujeres de gentil parecer, con dos criadas; la una se puso a hablar con el Capitán en pie, arrimados a una ventana; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto; y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano, con muy buenas sortijas (III, p. 223).

También él mismo parece aludir a cómo su posible traza se sustentaba en el juego, tan barroco por otra parte, entre el ser y el parecer y, aprovechando su vestimenta militar, se pavoneaba delante de la dama:

Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que vuesa merced debió de conocerme, el sombrero con plumas y cintillo, el vestido de colores, a fuer de soldado, y tan gallardo a los ojos de mi locura, que me daba a entender que las podía matar en el aire (III, pp. 223-24).

A diferencia de lo visto en *La fuerza de la sangre*, nuestros personajes todavía no han reconocido que estén actuando conforme a un plan previamente pergeñado. Desde luego, al menos Campuzano no le ha confesado a Peralta que doña Estefanía de Caicedo ni él mismo actuasen conforme a una traza previa, perfectamente diseñada y oculta taimadamente. Es el propio Peralta –como también debe hacer el lector– el que tiene que deducir esa evidencia a raíz de la relación que oye de Campuzano. Así, de forma paulatina, Campuzano va mostrándonos el comportamiento de galanteo interesado que tanto él como la dama van mostrando. A la petición del alférez de que se descubriese, nos revela la respuesta de Estefanía, quien avanza en su traza de atraerse al galán con la noticia de la posesión de una casa. De la misma forma, Campuzano, según su propio relato, confiesa cómo seguía actuando con Estefanía conforme a su plan, para cuyo objetivo también avanzó en su galanteo con una nueva promesa crematística: «Beséle las manos por la grande merced que me hacía, en pago de la cual le prometí montes de oro» (III, p. 224). Mientras tanto, la que parece conseguir su objetivo de atraerse al galán es la dama, como se deduce de las palabras que Campuzano dice a Peralta:

Yo quedé abrasado con las manos de nieve que había visto y muerto por el rostro que deseaba ver; y así, otro día, guiándome mi criado, dióseme libre entrada. Hallé una casa muy bien aderezada y una mujer de hasta treinta años, a quien conocí por las manos (III, p. 224).

De acuerdo con la tradición literaria, parece deducirse que, cuando menos, Campuzano experimentó un fuerte deseo erótico por la dama, como se simboliza en la imagen de las blancas manos¹⁶. Una nota que, en principio, no parece casar muy bien con la idea espiritual del amor. Pero en el juego aparential Campuzano revela un par de aspectos que a un receptor tan discreto como Peralta seguramente no debieron pasarle desapercibidos, y que parecían sugerir, por un lado, la escasa nobleza espiritual de la dama («No era hermosa en extremo; pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada», p. 224), y, por otro, su poca honestidad («como ella estaba hecha a oír semejantes o mayores ofrecimientos y razones, parecía que les daba atento oído antes que crédito alguno», p. 224). No obstante, Campuzano destaca cómo, a pesar de lo que erróneamente pudiera deducirse, el galanteo no se tradujo en una inmediata recompensa erótica, con lo que, de momento, se compensa la imagen no muy positiva de la dama, con una nota de cierto decoro: «Finalmente, nuestra plática se pasó en flores cuatro días que continué en visitarla, sin que llegase a coger el fruto que deseaba» (III, p. 225).

Llegados a este punto, el relato experimenta un aumento importante de la tensión dramática, pues Campuzano parece revelar cuál es la intención que doña Estefanía perseguía con él, según le confesó a raíz de su insistencia. Respecto de la información dada anteriormente, pareciera que en este momento doña Estefanía confiesa sincera y claramente cuáles son sus pretensiones y quién es ella en realidad:

simplicidad sería si yo quisiera venderme a vuesa merced por santa. Pecedora he sido, y aun ahora lo soy; pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten (...), y con todo esto vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos (...). Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia; a quien, juntamente con la enmienda de mi vida, le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle (...). Si vuesa merced gustare de aceptar la prenda que le ofrece, aquí estoy moliente y corriente (III, pp. 225-26).

Desde luego, la industria de Estefanía funcionaba con una extraordinaria pericia y provocó los efectos pretendidos en Campuzano, cuya ambición y deseo pareció nublar su entendimiento, y creyó ver en aquella propuesta el plan adecuado para satisfacer las aspiraciones de su vida, con lo que también él estimaba que la traza que había ingeniado para alcanzar su propósito había funcionado perfectamente:

y ofreciéndoseme tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida, sin hacer discursos de aquellos a que daba lugar el gusto (...), le dije que yo era el venturoso y bien afortunado en haberme dado el cielo, casi por milagro, tal compañera, para hacerla señora

16. La blanca mano tenía una evidente connotación erótica, pues en algunos textos se asociaba la mano al *cunivus* (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983: 10-11, 15, 21-25, 152-153, 156-157).

de mi voluntad y de mi hacienda, que no era tan poca que no valiese, con aquella cadena que traía al cuello y con otras joyuelas que tenía en casa, y con deshacerme de algunas galas de soldado, más de dos mil ducados, que juntos con los dos mil y quinientos suyos, eran suficiente cantidad para retirarnos a vivir a una aldea de donde yo era natural y adonde tenía algunas raíces; hacienda tal, que, sobrellevada con el dinero, vendiendo los frutos a su tiempo, nos podía dar una vida alegre y descansada (III, p. 226).

Como Estefanía y Campuzano se mostraron plenamente satisfechos con las respectivas dotes que ofrecían a su matrimonio, concertaron su celebración. Campuzano cuenta a su amigo cómo llevó a cabo el traslado del baúl con sus joyas, haciendo gala de su magnanimidad (III, p. 227), y cómo gozó «del pan de la boda» seis días, siendo plenamente feliz y disfrutando los placeres del matrimonio en una rica casa y con una mujer hacendosa. El narrador ha relatado cómo ambos personajes han llevado a cabo con éxito sus respectivas industrias, aunque en ningún momento, a diferencia de lo visto en *La fuerza de la sangre*, ha declarado cuáles eran y ni siquiera se ha referido a ellas, que han quedado ocultas tras los juegos de simulación y apariencia que ambos han desplegado (Williamson, 1991). Es cierto, no obstante, que el narrador, es decir, Campuzano, ha dosificado estratégicamente unas cuantas notas o comentarios que han debido poner sobre aviso al receptor (lector) de que algo malo sucedía realmente bajo esa aparente dicha y que, debajo de las propuestas de matrimonio, había sendas trazas con las que cada uno de ellos pretendía engañar al otro. De esta forma el narrador consigue advertir a su receptor para que esté atento a lo que le está contando de manera que pueda atar cabos para comprender la solución que tuvo el caso. De Estefanía ya nos había deslizado su poca nobleza de espíritu y escasa honestidad que anunciaban las malas artes que, desde luego, estaba desplegando para conseguir sus espurios y mezquinos beneficios a costa de su engañado amante. Pero, eso sí, sin caer en la tentación de revelar ni una parte siquiera de su industria, más allá de haber sugerido que la tenía («o ya fuese industria»). De sí mismo, Campuzano, con ese exquisito oficio del buen contador de historias que sabe dosificar la información para aumentar el interés y la tensión, tampoco revela ni un ápice de su traza y se limita a insinuar que no eran muy honestas sus intenciones, pues la sola imaginación de poseer la hacienda de la dama dio alas a una ambición desmedida que, junto al deseo carnal, le cegaron el entendimiento:

Yo, que tenía entonces el juicio, no en la cabeza, sino en los carcañares, haciéndoseme el deleite en aquel punto mayor de lo que la imaginación le pintaba y ofreciéndoseme tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida, sin hacer discursos de aquellos a que daba lugar el gusto, que me tenía echados grillos al entendimiento (III, p. 226).

Como se ha visto, tal vez fue nula la información revelada sobre la traza que ejecutaba, pero, desde luego, fueron suficientes las noticias que dio Campuzano y que daban cuenta de sus malsanas intenciones que, por supuesto,

evidenciaban la ejecución de una industria perfectamente trazada, como se deduce de su referencia al día de su boda:

y al cuarto día nos desposamos, hallándose presentes al desposorio dos amigos míos y un mancebo que ella dijo ser primo suyo, a quien yo me ofrecí por pariente con palabras de mucho comedimiento, como lo habían sido todas las que hasta entonces a mi nueva esposa había dado, con intención tan torcida y traidora, que la quiero callar; porque aunque estoy diciendo verdades, no son verdades de confesión, que no pueden dejar de decirse (III, pp. 226-27).

Aunque no tan perfecta, pues la *máquina* de Campuzano, frente a la de Estefanía, parecía hacer aguas cuando él mismo contaba a Peralta cómo su «mala intención» se iba transformando en «buena» cuando disfrutaba del «pan de su boda» (III, p. 228). Desde luego, se trata de un momento de inflexión en la novela, ya que, justo inmediatamente antes de que comience el desenlace de la industria de Estefanía y de Campuzano, éste muestra signos de flaqueza en su traza, creyendo que él ha sido el que ha conseguido burlar a la dama al verse en posesión de su casa y servicios.

En efecto, la imprevista y anticipada llegada de doña Clementa Bueso y su marido don López Meléndez de Almirante, que son los verdaderos dueños de la casa que Estefanía hacía pasar por suya, adelantan el desenlace de su industria. Pero lo interesante y, de nuevo, novedoso en las novelas cervantinas es que el autor nos muestra, aunque muy brevemente, una especie de juego de cajas chinas, en el sentido de ofrecernos un «microrrelato» dentro del relato, con la peculiaridad de que ambos se basan en la misma traza. Así, Estefanía atribuye a su amiga Clementa Bueso la industria que ella misma está haciendo a Campuzano, a quien evidentemente no se lo confiesa, pero le advierte de que se trata de un «designio» o traza, que le revela a continuación (III, p. 228). El grado de cinismo de Estefanía llega al extremo de pretender justificar su actuación no sólo como un acto de amistad hacia doña Clementa, lo cual puede entrar en la lógica de la nueva traza que pergeña (y que nos lleva a la presentación de una industria dentro de la industria, un recurso similar al del teatro dentro del teatro), sino pretender que su propia intención y trama sea perdonada (III, pp. 229-30). Lo cierto es que el descubrimiento de Campuzano del engaño del que ha sido objeto por parte de Estefanía era, a partir de esa nueva situación, cuestión de tiempo. La pareja se trasladó a casa de una amiga de doña Estefanía mientras durase el embuste de doña Clementa. Pero, tras las continuas riñas entre Campuzano y Estefanía, la huésped que los había alojado en su casa terminó por revelar a Campuzano la industria de su dama:

La verdad es que doña Clementa Bueso es la verdadera señora de la casa y de la hacienda de que os hicieron la dote; que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto. Y el haber tenido lugar y espacio para hacer este embuste fue que doña Clementa fue a visitar unos parientes suyos a la ciudad de Plasencia, y de allí fue a tener novenas en Nuestra Señora de Guadalupe, y en este entretanto dejó su casa a doña

Estefanía, que mirase por ella, porque, en efecto, son grandes amigas (III, p. 231).

Doña Estefanía había conseguido ejecutar de forma completa su industria engañando y robando al desdichado Campuzano, pues «se había llevado cuanto en el baúl tenía» (III, p. 232). Ante la sorpresa del licenciado Peralta, y del lector, por el robo de sus cadenas y joyas, el alférez Campuzano revela, finalmente, la clave de su industria: «que toda aquella balumba y aparato de cadenas, cintillos y brincos podía valer hasta diez o doce escudos» (III, p. 233). La apariencia había conseguido engañar al propio licenciado quien había llegado a juzgar tan sólo el valor de la cadena «más de doscientos ducados». Campuzano le aclara que la verdad no responde al parecer y que «no es todo oro lo que reluce», pues las «cadenas, cintillos, joyas y brincos» eran de alquimia. Será el licenciado Peralta –como deberá hacer el lector– el que concluya sentenciosamente sobre el cuento oído: «De esa manera –dijo el Licenciado–, entre vuesa merced y la señora Estefanía, pata es la traviesa» (III, p. 233).

Al principio se aludió a la continuidad y evolución narrativa que Cervantes siguió en su trayectoria como novelista y, de un modo especial, a la estrecha relación que se podía establecer entre el *Quijote* de 1605 y las *Novelas ejemplares*. En efecto, Cervantes erigió en elemento clave del *Quijote* el placer estético, un hedonismo literario que se plasmaba, como había hecho en sus *Novelas ejemplares*, en la concepción de la novela como un entretenimiento necesario y útil para la sociedad. Pues bien, del mismo modo que acabamos de ver cómo en las *Novelas ejemplares* se concreta técnicamente la conciencia hedonista de la novela, no faltan pasajes en el *Quijote* en los que la atención del autor se centra especialmente en la recreación de la industria llevada a cabo por sus protagonistas; pero si hay alguno que resulta emblemático en el desarrollo y aplicación de esta técnica o estrategia narrativa es el célebre episodio de las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 19-21). También en estos capítulos se observa cómo el narrador apenas interviene y ha dejado su protagonismo a los personajes que dialogan sobre el tema. El mayor número de intervenciones del narrador en el *Quijote*, respecto del *Casamiento*, responde a las características y funciones que asume en la obra.

Para la presentación y desarrollo de la industria de Basilio, Cervantes ha seguido una estrategia similar a la del *Casamiento engañoso*, si bien es cierto que hay diferencias notables como consecuencia de las peculiaridades de cada novela. Así, ahora el cuento de las bodas de Camacho no es relatado por ninguno de los protagonistas (ni Camacho, ni Quiteria, ni Basilio), sino que lo refieren varias voces: en primer lugar, comienza la relación el estudiante bachiller, y la continúa el narrador omnisciente, que interrumpe su narración dando paso a las intervenciones que realizan los personajes ajenos a la anécdota (don Quijote, Sancho, los invitados a la boda) o a sus protagonistas, en especial, a Basilio. La primera noticia que tenemos de las bodas de Camacho la ofrece el estudiante, quien da una información completa del caso: los nombres y condición (pastores) de los novios Quiteria y Camacho el Rico;

el desconsuelo de Basilio, vecino de Quiteria, y que había sido su amante correspondido (cual nuevos Píramo y Tisbe); y la celebración de la boda por orden del padre de la novia. Para el tema que nos ocupa, también revela una información importante sobre Basilio:

que no tenía tantos bienes de fortuna como de naturaleza. Pues, si va a decir las verdades sin invidia, él es el más ágil mancebo que conocemos, gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota; corre como un gamo, salta más que una cabra, y birla a los bolos como por encantamiento; canta como una calandria, y toca una guitarra, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado (*Q*, II, 19)¹⁷.

Estas cualidades de Basilio serían mérito suficiente, a juicio de don Quijote y Sancho, para casarse con Quiteria, con lo que el narrador nos está ofreciendo, como hará en el *Coloquio de los perros*, las opiniones de los restantes personajes, que asisten como público, sobre el caso, con la novedad de que alguna de estas opiniones resulta contradictoria o cambiante, como le sucede a Sancho (que pasó de aficionarse a Basilio y postular su boda con Quiteria, a considerarla boba si no aceptara al rico Camacho) (Close, 2000: 142-150). Cuando el estudiante bachiller, o licenciado, cuenta la melancolía que embarga al triste Basilio, vemos cómo una de estas opiniones, la de Sancho, se convierte en un indicio que podría ser interpretado como una señal dirigida al lector de que el caso, lejos de estar resuelto, puede deparar importantes sorpresas, fruto de la invención o industria de algún personaje (II, 19, p. 857). Al mismo fin de proponer al lector un nuevo indicio que de forma premonitoria anuncie la industria que se avecina podría servir la esgrima que mantuvieron en un alto del camino Corchuelo y el licenciado, que dio al primero toda una lección, como resumió el narrador: «el cual testimonio sirve y ha servido para que se conozca y vea con toda verdad cómo la fuerza es vencida del arte». Una sentencia que junto al posterior comentario sobre la plática que el licenciado dispensaba acerca de «las excelencias de la espada» a sus acompañantes actúan como indicios prospectivos de la traza que se avecina. De este tenor podrían considerarse, entre otras, las alusiones del narrador a los preparativos de los andamios para que los invitados pudieran ver «las representaciones y danzas que se habían de hacer en aquel lugar delicado para solemnizar las bodas del rico Camacho y las exequias de Basilio»; y, por supuesto, el comentario de don Quijote a Sancho cuando afirma: «iremos a ver estos desposorios, por ver lo que hace el desdeñado Basilio»; o la alusión de Sancho a las habilidades de Basilio en el juego, cuando cambia de opinión sobre el mejor candidato para Quiteria: «Sobre un buen tiro de barra o sobre una gentil tretita de espada no dan un cuartillo de vino en la taberna». Si todos estos comentarios y pareceres sobre las habilidades y destreza con la espada pueden considerarse

17. Las citas del *Quijote* se realizan por Cervantes (2004); en adelante, se colocará al final de cada cita (entre paréntesis) la página correspondiente; esta cita en p. 855.

indicios que adelantan o advierten al lector de la traza o *máquina* que, más adelante, se encontrará, lo cierto es que en ningún momento se ha sugerido, y mucho menos anunciado, la posibilidad de dicha industria. Aparte de que a los protagonistas de la boda no se les ha dado entrada de forma directa, sino a través de lo que cuentan u opinan el licenciado, y don Quijote y Sancho, la atención preferente del narrador se ha centrado en los preparativos de la celebración de las bodas y, por supuesto, en la riqueza dialéctica de los protagonistas de la novela, cuyas reflexiones sobrepasan a menudo los límites de la anécdota de la boda.

Así pues, el narrador nos sorprende por completo cuando, sin previo aviso, nos presenta la traza de Basilio en el momento culminante de la celebración de la boda entre Camacho y Quiteria, con el fin de conseguir la mayor teatralidad posible, como se viera en *La fuerza de la sangre*, pero, incluso a diferencia de esta novela donde la industria pergeñada por doña Estefanía se celebraba en una sala, ahora sucederá en un lugar identificado por el propio narrador como espacio teatral (II, 21, p. 875). Así todos asisten a una verdadera industria que, en este caso, es equivalente a una simultánea o doble representación teatral, la de la boda y la de la traza de Basilio, si bien es ésta la que en el punto álgido cobra el protagonismo, pues de forma trágica se despide de su amada Quiteria y, tras desear felicidad a los novios, se suicida clavándose una espada:

Y diciendo esto asió del bastón que tenía hincado en el suelo, y, quedándose la mitad dél en la tierra, mostró que servía de vaina a un mediano estoque que en él se ocultaba; y puesta la que se podía llamar empuñadura en el suelo, con ligero desenfado y determinado propósito se arrojó sobre él, y en un punto mostró la punta sangrienta a las espaldas, con la mitad del acerada cuchilla, quedando el triste bañado en su sangre y tendido en el suelo, de sus mismas armas traspasado (II, 21, p. 877).

A pesar del mal estado de Basilio, pudo incorporarse y dirigirse a Quiteria a la que, como último deseo en su trance de muerte, pide «la mano de esposa». A diferencia de lo sucedido en *La fuerza de la sangre*, y como había ocurrido anteriormente, ahora los personajes que asisten como público se permiten opinar sobre el espectáculo, como hace don Quijote al juzgar justa la petición de Basilio; los amigos de Camacho (quien «suspenso y confuso, sin saber qué hacer ni qué decir») «pidiéndole que consintiese que Quiteria le diese la mano de esposa»; o los que, con el mismo fin, «acudieron» a Quiteria con «ruegos» y «lágrimas». Finalmente, Quiteria accedió a su deseo, «y puesta de rodillas, le pidió la mano por señas, y no por palabras». Como en el *Casamiento engañoso*, también ahora vemos cómo el que hace la industria advierte cínicamente a su víctima para que no haga lo mismo que él. Y no falta tampoco, como en aquélla, otra nota de distanciamiento y advertencia (al lector) de que todo lo que sucede podría ser una traza: «Para estar tan herido este mancebo –dijo a este punto Sancho Panza–, mucho habla: háganle que se deje de requiebros, y que atienda a su alma, que, a mi parecer, más la tiene

en la lengua que en los dientes». Sin embargo, Basilio consiguió su anhelado fin de obtener a Quiteria como esposa, porque el cura,

tierno y lloroso, los echó la bendición y pidió al cielo diese buen poso al alma del nuevo desposado; el cual, así como recibió la bendición, con presta ligereza se levantó en pie, y con no vista desenvoltura se sacó el estoque, a quien servía de vaina su cuerpo. Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro, milagro!

Pero Basilio replicó:

—¡No milagro, milagro, sino industria, industria! (II, 21, pp. 879-880)¹⁸.

Más allá de la anécdota, no pocas son las interpretaciones y comentarios que ha suscitado el episodio de las bodas de Camacho. Se ha insistido, con razón, en la relación que este episodio tiene con el género pastoril, pero no es menos cierto que Cervantes transgrede la herencia recibida de este género¹⁹, y que gran parte de dicha transgresión se sustenta en la industria que ha desarrollado Basilio²⁰. Ciertamente, uno de los rasgos que caracterizaba los libros pastoriles era el suicidio o intento desesperado de suicidio que tiene el pastor desdeñado por la dama, como hiciera Grisóstomo en el episodio intercalado de la primera parte del *Quijote* (I, 13); y en esta característica es básicamente donde Cervantes cifra su parodia transgresora del género: Basilio parodia la práctica habitual de tales pastores no correspondidos para conseguir a su amada, quien, por otra parte, no había actuado como Marcela oponiéndose a la imposición matrimonial de su padre y siguiendo su propia decisión amorosa. El marco realista de la acción pastoril, llevada a los tiempos de don Quijote y Sancho, también contribuye a la realización paródica del género²¹: la celebración teatral de una boda, con la asistencia del cura y un número elevadísimo de invitados, abundancia de comidas y entretenimientos, etc. Pero, sin duda, el artificio que sustenta la parodia del género pastoril es la

18. En efecto, todo lo ocurrido no había sido un milagro sino una invención de Basilio con la que consiguió burlar a todos para alcanzar su propósito: «El cura, desatentado y atónito, acudió con ambas manos a tentar la herida, y halló que la cuchilla había pasado, no por la carne y costillas de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía, preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase» (II, 21, p. 880).

19. Sobre la parodia presente en la materia pastoril del *Quijote* véase, entre otros, los trabajos de Tamayo (1948: 383-406), Fleciakoska (1959-1960: 372-373), Moore (1971: 531-534), Márquez Villanueva (1975: 208-219), Finello (1976: 214-215; 1986: 115-128; 1988: 7-22), Williamson (1981: 595-600), Quadra-Salcedo (1986: 207-213), Urbina (1990: 389-395), Martínez-Bonati (1995: 192), Neuschäfer (1999: 58-59), Ivanovici (2001: 589).

20. El carácter paródico del episodio ha sido destacado por Avalle-Arce (1975: 257), Redondo (1991: 135-148 y 1997: 383-401) y Matas (2008: I, 229-247).

21. De acuerdo con Lerner (1990: 821), la re-escritura antagónica de los libros de caballerías (*mutatis mutandis*, se podría hacer extensible a los libros pastoriles) se revela en la quiebra de la propuesta central del género, que, es para Cervantes, la diferencia posibilitadora de la parodia: «la degradación del aislamiento utópico, casi ucrónico, por la invasión de lo cotidiano contemporáneo».

industria de Basilio, cuya traza es la que termina ofreciendo una perspectiva ideológica transgresora y renovada del género que contribuye a la consecución del placer estético de la novela²².

Desde otra perspectiva, como supo concluir y evitar don Quijote el lance de espadas que se iba a producir, a resultas de la industria de Basilio, entre los partidarios de éste y de Camacho, la *quaestio* que se ha debatido en el episodio de las bodas de Camacho es la licitud o ilicitud del engaño para la consecución de un fin amoroso sin «menoscabo y deshonor de la persona amada» (II, 21, pp. 880-881). Sin duda, en un sentido superficial o aparential, se trata de la misma *quaestio* que se plantea y desarrolla en el *Casamiento engañoso*, con la diferencia de que en esta obra son dos los personajes que intentan llevar a cabo sus propósitos embaucadores; y así lo pretendía hacer valer doña Estefanía cuando su industria casi fue descubierta. Pero, desde una perspectiva más profunda, podría decirse que no es esa la *quaestio* que se debate en la novela, ya que el interés que ambos persiguen no es el amoroso sino el económico, cuya consecución pasa, eso sí, por la obtención previa del casamiento con el otro; en el mejor de los casos, se trataría de sendos casamientos interesados. La vinculación que existe entre las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*, y, de forma más concreta, incluso entre las novelas y el episodio que aquí se ha traído a colación, resulta muy estrecha, pues, desde el punto de vista que este episodio de las bodas de Camacho supone el desarrollo de una *quaestio* —una de las principales claves estructurales de una novela ejemplar— podría considerarse, en cierto modo, una *novela ejemplar* (Blasco, 2005: 133-136).

* * *

Al margen de otras consideraciones, resulta evidente que hay un planteamiento y un desarrollo distinto de la «industria» en el episodio de las bodas de Camacho y en las dos novelas ejemplares comentadas. A diferencia de lo ocurrido en las dos *ejemplares*, nada se menciona ahora en la relación del episodio acerca de la traza del personaje, pues en este caso sucede de forma contraria a lo que ocurre en *La fuerza de la sangre*, donde en todo momento sabemos que doña Estefanía está llevando a cabo una traza, y tampoco se ofrecen indicios evidentes de que algo se está tramando, como sí vimos en el *Casamiento*. En el episodio del *Quijote* se observa cómo se produce al final la revelación de la burla o industria de Basilio. También resulta muy distinto de las dos novelas ejemplares el conocimiento de las opiniones de los demás personajes sobre la traza de Basilio, lo que permite multiplicar los puntos de vista o pareceres sobre el caso. A diferencia del *Casamiento engañoso*, donde todo ha tenido ya lugar y se nos cuenta a posteriori, la industria de Basilio

22. Más allá de los personajes o episodios pastoriles prototípicos del *Quijote*, tal vez la característica más importante que destaca en ellos es la industria ficticia o ardid teatral en el desarrollo de tales relatos, que aumenta conforme avanzamos en la lectura de la obra y que se relaciona y contribuye a subrayar su carácter paródico; véase Avalor-Arce (1975: 249-253), Matas (2008: I, 235-241).

sucede delante de todos, con lo que Cervantes potencia su teatralidad, como había ocurrido en *La fuerza de la sangre*, pero de manera más intensa pues es representada directamente por los personajes.

Pero, más allá de las diferencias comentadas y de otras posibles distinciones que se podrían haber señalado, tal vez convenga subrayar que en las tres novelas Cervantes ha utilizado el procedimiento narrativo de la industria, y que el uso común de esta traza (aparte de otros elementos) permitiría establecer una evidente relación, sobre la que conviene reflexionar, entre las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*. Se trata de un procedimiento que, gracias a su inherente cualidad burlesca, contribuye a la reelaboración y transgresión de las diferentes modalidades o géneros narrativos sobre los que opera, de forma que el resultado final de las novelas es distinto de los modelos tomados de la tradición literaria, pues estos relatos ya no se corresponden con los géneros tradicionales (la novela picaresca, sentimental o italiana en el *Casamiento*, y la novela pastoril en el *Quijote*). Así pues, la industria de las novelas y del episodio cervantino constituyen esencialmente el ingrediente necesario que permite el distanciamiento, separación y transgresión de los códigos narrativos precedentes. El entretenimiento y juego que conlleva la traza de estos relatos es el germen transgresor para la transformación de la ficción narrativa en novela.

Parece evidente que la industria desplegada en los tres episodios lleva aparejada un provecho. Si, en su momento, reflexionamos sobre este aspecto en *La fuerza de la sangre*, no cabe duda de que el *Casamiento engañoso* conlleva una enseñanza que con toda seguridad han extraído todos los personajes de la historia²³: los que han visto fracasar su industria y han sufrido el engaño del que pretendían burlarse; de hecho, el mismo Campuzano así lo reconoce: «quise engañar y fui engañado, porque me hirieron por mis propios filos» (p. 234); y sobre todo porque su daño fue mucho mayor, ya que la dama lo dejó «verdaderamente hecho pelón», aludiendo no sólo al robo del dinero sino a la sífilis que padece. Y, por supuesto, el mismo licenciado Peralta, receptor de la historia, también reconoce la doctrina moral que se desprende cuando, en su intento de consolar a su amigo, trae a colación una cita de Petrarca para ofrecer de forma concluyente y sentenciosa su opinión sobre el caso: «Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado» (p. 234). El episodio de las bodas de Camacho también nos incitaría a reflexionar acerca de su contenido ideológico y doctrinal, y no faltarían valoraciones (como las sugeridas por los propios personajes) acerca de la mayor valía de la maña (industria) que la fuerza, o sobre la licitud de las trazas en cuestiones de amor. Una lección doctrinal que no viene impuesta por el autor, pues Cervantes deja plena libertad al lector para que extraiga el mensaje ético que considere oportuno²⁴. En todo

23. Para Amezúa (1982: 389), *El casamiento engañoso* era la más ejemplar de todas las *Novelas ejemplares*.

24. Véase Blasco (2005: 173-180; cita en p. 177), para quien Cervantes al dar el nombre de «ejemplares» parece querer definir un género diferente al de la *novella* italiana. «La etiqueta de

caso, no era función de la industria determinar exactamente las razones y los matices ideológicos de la conclusión obtenida por el lector, sino la de plantear la forma en que puede solucionarse el conflicto y que dicha forma resulte «entretenida y honesta», conforme pretendía Cervantes.

Hay una característica común a las dos novelas y al capítulo quijotesco, y es que sus trazas, o incluso sus anécdotas, no son lo más importante, pues el fin último de ellas se dirige hacia el entretenimiento del lector, hacia la consecución del placer estético. Y, quizás, donde mejor se aprecia sea en el *Casamiento engañoso*, donde se observa con claridad cómo la industria contada por el alférez Campuzano le resultó placentera al licenciado Peralta que, según cuenta el narrador omnisciente, se le ofreció «admirándose de las cosas que le había contado» (p. 235). De hecho, se observa cómo, más allá de la anécdota en sí misma y las implicaciones o lecturas de índole moral, lo que interesa verdaderamente a Campuzano y a Peralta es el placer que uno encuentra en contarlas o escribirlas y el otro en oírlas o leerlas. En este sentido, El Saffar había sugerido el papel que ambos personajes podían asumir como escritor y lector, que, a su manera, establecen una relación económica, concretada en la cena que Peralta ofrece a Campuzano como forma de pago por el relato que le va a contar (El Saffar, 1976: 23-24): «Pues de poco se maravilla vuesa merced, señor Peralta –dijo el Alférez–; que otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de la naturaleza» (III, p. 235).

Resulta evidente que el diálogo entre los dos amigos se ha centrado en el arte de la novela²⁵, pues, al fin y al cabo, la historia que ha contado Campuzano no deja de ser una ficción como cualquier otra que el licenciado Peralta (porque representa el escéptico e irónico que solo está interesado en cuestiones estéticas)²⁶ está deseando oír/leer, como testimonia el narrador:

Todos estos preámbulos y encarecimientos que el Alférez hacía antes de contar lo que había visto, encendían el deseo de Peralta de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir (III, p. 235).

Una conversación que quedó interrumpida al quedarse dormido Campuzano, mientras que Peralta leía el cartapacio con la historia del *Coloquio de los perros* que su amigo había escrito. Así, pues, podría decirse que el verdadero interés de Campuzano no es tanto contar a su amigo, sin más, lo que le ha sucedido, sino cómo contárselo, pues, una vez pasadas casi todas las pena-

ejemplares es, antes, una etiqueta de género, que una calificación restrictiva de carácter moral». Sobre esta cuestión véase además Riley (1989: 154-174), Lowe (1971: 22-25), Forcione (1982: 3-30).

25. En este sentido Dunn (1973: 118) había subrayado que el *Casamiento engañoso* «es, seguramente, una *metanovela*».

26. Rey (1983: 134-138; cita en p. 138) subraya cómo Peralta sería el lector ideal que juzga la obra literaria por sus «calidades artísticas», «no por su grado de representación fiel de la realidad, no por su respeto a la posibilidad o a la verdad extraliterarias».

lidades, lo que realmente le interesa es que Peralta quede satisfecho de su relación. De ahí que, sobre todo al final, muestre su preocupación por ver si le parecen ingeniosos sus cuentos, tanto el que le ha contado como el que ha escrito. Además, incluso le promete que lo continuará con una segunda parte si es que le gusta la primera. Peralta le confiesa que así ha sido, que está bien escrito y lo anima a continuar con un segundo (III, p. 321).

Siguiendo ese juego ficcional que Cervantes propone en las dos novelas que cierran el conjunto de las *Ejemplares*, podría sugerirse la hipótesis de que dicho juego afectase, en realidad, a todas las novelas, de manera que Campuzano –como trasunto del autor– le ofrece a Peralta –como trasunto del lector– las once novelas para entretenimiento y goce del espíritu en su tiempo de ocio. Así pues, no parece exagerada ni disparatada la sugerencia de la identificación entre el alférez Campuzano y Cervantes, que también fue militar; ambos tienen historias que contar para intentar subsistir. El licenciado Peralta sería el equivalente del lector, o público, que pagaría por el cuento de Campuzano (una comida), o por las novelas ejemplares, de manera que el licenciado sería el público nuevo que demanda el autor: un lector inteligente que sepa distanciarse vitalmente de los relatos y sepa apreciar, sobre todo, el artificio e ingenio con que se han escrito. Desde esta perspectiva, pareciera que Cervantes –como hiciera el *Lazarillo de Tormes*– nos tiende su propia industria, pues de la misma forma que el principal objetivo de Lázaro González Pérez era alcanzar la honra literaria, según nos revelaba en el prólogo²⁷, Cervantes desea lograr un fin por encima de cualquier otra preocupación. Claro que –como observó B. Wardropper– Cervantes, con el criterio acertado del escritor que renuncia a desvelar las claves u objetivos de su escritura, no ha querido revelar cuál es «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí». De esta forma, lleva al límite el cumplimiento de su industria o tropelía al jugar con el lector negándose a descubrir, «por no alargar este sujeto», la clave de su obra, y manifestando, por consiguiente, su espíritu ingenioso y moderno. Pareciera que Cervantes nos ha propuesto su propia industria o traza en esta novela del *Casamiento engañoso*, que es la de presentarnos a su protagonista Campuzano preocupado, más allá de sus durísimos avatares en la vida, por su valía como escritor. Así podría cobrar cierto sentido la identificación entre Campuzano y Cervantes, pues el deseo e interés de Campuzano coincide con la preocupación que, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, mostraba Cervantes como escritor que confiaba en satisfacer plenamente al lector, atendiendo a los fines prioritarios de la novela: el entretenimiento (y, de suyo, el provecho)²⁸.

27. Rico (1987: pp. 3-11; 1988: 57-68); véase Gilman (1966: 149-153), Laurenti (1971: 29-31, 36-37, 42-43 y 61-63), Lázaro Carreter (1983²: 172-177).

28. Como dijo Riley (1989: 140-141), para Cervantes lo realmente importante era el deleite. Se observa fácilmente cómo en sus obras sus personajes se ponen a contar o escuchar cuentos, proporcionando placer, distracción a las mentes. No cabe duda de que el entretenimiento es la función primordial de la prosa cervantina.

Cervantes actúa de forma similar a Góngora con su concepto de la oscuridad poética. El poeta cordobés parecía fijar en el deleite la clave de sus *Solitudes*. Lo importante realmente es la obtención del deleite o placer estético, que conlleva el aprovechamiento espiritual que pudiera contener, según diría en su *Respuesta a la Carta de un amigo*, atribuida a Lope de Vega:

De delectable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado; pues si deleitar el entendimiento es darle razones que lo concluyan y lo midan con su concepto, descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza del entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho.²⁹

De hecho, también dirige sus poemas, siguiendo la tradición de Garcilaso (en su *Égloga I*), a un dedicatario, el Duque de Béjar, que sitúa en su *otium*, y en ese tiempo es donde se producirá la lectura del poema. Y también Lope de Vega, en sus célebres pareados del *Arte nuevo*³⁰, cifraba en el deleite del público la consecución de sus objetivos dramáticos. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la redacción de algunas de las *Novelas ejemplares* se debía de estar produciendo en el mismo tiempo que las comedias de Lope de Vega. El entretenimiento o deleite será ya una recompensa más que suficiente, pero no se descarta que al mismo tiempo pueda obtener algún provecho espiritual del ejercicio de la lectura. Así, pues, la revolución literaria de Cervantes en la novela se produce de forma simultánea a la de Lope en el teatro y a la de Góngora en la poesía, ya que, en realidad, los tres ingenios participan del mismo espíritu transgresor del Barroco.

El peso de la tradición aristotélico-horaciana hacía ineludible la apelación a la función doctrinal de la literatura, pero parece evidente que lo que verdaderamente resultaba revolucionario era la defensa de la función hedonista de la creación literaria (de la comedia, de la poesía y de la novela), y esto estaba siendo proclamado, y ejecutado en sus propias obras, por Lope, Góngora y Cervantes. Esta moderna actitud podía evidenciar la crisis en la que se hallaban, a principios de siglo, los rígidos principios aristotélico-horacianos, según observaba Riley (1989: 87), pero, quizá se debiera a que ya no satisfacían completamente las demandas de un público y de unos creadores que se sentían vinculados decididamente a una literatura concebida como mero pasatiempo. La apuesta de Cervantes no llegó a tener unos conspicuos secuaces que continuaran apostando por la literatura ideada como entretenimiento; de forma paradójica, la novela corta insistió sobre todo en la función doctrinal,

29. Góngora (2000: 3); véase también Carreira (1998: 239-266).

30. Los tres pareados estaban repartidos estratégicamente en el *Arte nuevo* cerrando cada uno de los apartados clave de la pieza, el exordio («porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto», vv. 47-48); la parte propiamente doctrinal («yo hallo que si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo», vv. 209-210); y al final del discurso, cerrando casi el epílogo y recapitulación («porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto», vv. 375-376). Véase José de Prades (1971), Rozas (1976), Pedraza (2009), Pedraza, González Cañal y Marcello (2010 y 2011).

ejemplar, y no supo atisbar todas las posibilidades que Cervantes había vertido en sus *Novelas ejemplares*.

La verdadera industria de Cervantes en sus *Novelas ejemplares* ha sido la de proponerlas como una nueva forma de ficción narrativa, para la que ahora reivindica una función social tan importante como la que tienen otras formas de juego o entretenimiento (los juegos de pelota, de ajedrez, etc., o las alamedas o jardines), solo que en este caso se trata de un entretenimiento más espiritual que físico: el goce estético que proporciona la novela³¹. Parece evidente que en la trayectoria narrativa que va del *Quijote* de 1605 al de 1615 las *Novelas ejemplares* desempeñaron un importante papel en el afianzamiento y desarrollo de ese género nuevo que Cervantes estaba cincelandó: la novela. Las *Novelas ejemplares* cifraron la evolución narrativa que experimentaba Cervantes, pues en ellas también vemos la parodia de todas las formas narrativas precedentes (caballescra, picaresca, pastoril, sentimental, bizantina, etc., incluida la *novella* italiana), y observamos también todos los recursos y procedimientos técnicos que posibilitaban el distanciamiento del lector y el cumplimiento de sus expectativas estéticas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Y. (1983). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Amezúa, A. G. de (1982 reimp.). *Cervantes creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas ejemplares*. Madrid: CSIC.
- Avalle-Arce, J. B. (1975 [1959]). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Blasco, Javier (2005). *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Canavaggio, Jean (1958). «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*. VII, pp. 13-107.
- Carreira, A. (1998). «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en *Gongoremas*. Barcelona: Península, pp. 239-266.
- Casalduero, Joaquín (1943). *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología.
- Cervantes, Miguel de (1996). *Novelas Ejemplares*. F. Sevilla y A. Rey (eds.). Madrid: Alianza.
- Cervantes, Miguel de (1987). *Novelas ejemplares*. J. B. Avalle-Arce (ed.). Madrid: Castalia.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. F. Rico (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE.
- Close, Anthony (2000). *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. New York: Oxford University Press.
- Covarrubias, Sebastián de (1979). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Ediciones Turner.

31. Por eso, tras experimentarlo, Peralta, que ha concluido la lectura de *El coloquio de los perros* que había escrito su amigo Campuzano, le dice: «Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento».

- Dunn, Peter N. (1973). «Las *Novelas ejemplares*», en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*. Londres: Tamesis Books, pp. 81-118.
- El Saffar, Ruth (1976). *Cervantes: «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros»*. Londres: Grand-Cutler.
- Finello, D. A. (1976). «Cervantes y lo pastoril a nueva luz», *Anales Cervantinos*. XV, pp. 211-212.
- Finello, D. A. (1986). «Sheperds at Play: Literary Conventions and Disguises in the Pastoral Narratives of the *Quijote*», en J. J. Labrador Herráiz y J. Fernández Giménez (eds.), *Cervantes and the Pastoral*. Cleveland: Penn State University-Behrend College-Cleveland State University, pp. 115-128.
- Finello, D. A. (1988). «From books to Life: Uses of Pastoral Tradition in the *Quijote*», *Hispanic Journal*. IX, pp. 7-22.
- Flecniauskoska, J. L. (1959-1960). «Reflexions sur la parodie pastorale dans le *Quijote*», *Anales Cervantinos*. VIII, pp. 372-373.
- Forcione, A. K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton: Princeton University Press.
- Forcione, A. K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four «Exemplary Novels»*. Princeton: Princeton University Press.
- Forcione, A. K. (1984). *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*. Princeton: Princeton University Press.
- Gilman, Stephen (1966). «The Death of *Lazarillo de Tormes*», *Publications of the Modern Language Association of America*. LXXXI, pp. 149-153.
- Gilman, Stephen (1993 [1989]). *La novela según Cervantes*. México: FCE.
- Góngora, L. de (2000). *Epistolario completo*. A. Carreira (ed.), concordancias de A. Lara. Zaragoza: Libros Pórtico, Hispánica Elvética.
- Ivanovici, V. (2001). «Arcadia, la última locura de don Quijote», en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 583-592.
- Jones, J. R. (1985). «Cervantes y la virtud de la “eutrapelia”: la moralidad de la literatura de esparcimiento», *Anales Cervantinos*. 23, pp. 19-30.
- José de Prades, J. (1971). *Edición y estudio preliminar de Lope de Vega: El «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*. Madrid: CSIC.
- Jurado Santos, A. (2000). «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*», en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio*. Firenze: Alinea Editrice, vol. III, pp. 63-84.
- Laurenti, J. L. (1971). *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Madrid: Castalia.
- Lázaro Carreter, F. (1983²). *Lazarillo de Tormes y la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- Lazarillo de Tormes* (1987). F. Rico (ed.). Madrid: Cátedra.
- Lerner, I. (1990). «*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII, pp. 817-836 (reeditado en su monografía *Lecturas de Cervantes*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 361-393).
- Lowe, J. (1971). *Two Novelas ejemplares*. Londres-Madrid: Grant&Cutler.
- Márquez Villanueva, F. (1975). *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid: Taurus.
- Martínez Bonati, Félix (1995). *El «Quijote» y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Matas Caballero, J. (2008). «El mundo pastoril en el *Quijote*: de la utopía al desencanto», en J. Matas y J. M.^a Balcells (eds.), *Cervantes y su tiempo*. León: Universidad de León. vol. I, pp. 229-247.
- Montero Reguera, José (1997). *El «Quijote» y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Montero Reguera, José (2006). *Materiales del «Quijote»: La forja de un novelista*. Vigo: Universidad de Vigo.

- Montero Reguera, José (2009). *Páginas de historia literaria hispánica*. León, Universidad de León.
- Moore, J. A. (1971). «The Pastoral in the *Quijote* or “nuestro gozo en el pozo”», *Romance Notes*. XIII, pp. 531-534.
- Navarro Durán, R. (1994). «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*», *Anuari de Filologia*. XVII, pp. 101-114.
- Neuschäfer, H. J. (1999). *La ética del «Quijote». Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos.
- Osterc, L. (1985). *La verdad sobre las Novelas ejemplares (Obra completa)*. México: Facultad Filosofía y Letras de la UNAM.
- Parodi de Geltman, A. (2001). «Novela y comedia en *La señora Cornelia*», en I. Lozano y J. C. Mercado (eds.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*. Madrid: Castalia, pp. 495-501.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2009). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid. Lope de Vega*. Madrid: Colección Almagro.
- Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E. (eds.) (2010). *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso Internacional (Almagro, 2009)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Marcello E. (eds.) (2011). *El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2009)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Peña Ardid, Carmen (1993). «La mesa de trucos de Cervantes», *Angélica. Revista de Literatura*. 4, pp. 82-102.
- Quadra-Salcedo, M.^a V. de la (1986). «Algunos aspectos de lo pastoril en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*. XXIV, pp. 207-213.
- Redondo, A. (1991). «Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 135-148 (reimpr. en *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 383-401).
- Rey Hazas A. (1983). «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en J. J. de Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 119-143.
- Rey Hazas, Antonio (1995). «*Novelas ejemplares*», en A. Close et alii (eds.), *Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 173-209.
- Rico, F. (1988). *Problemas del «Lazarillo»*. Madrid: Cátedra.
- Riley, Edward C. (1989 [1966]). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus. 4.^a reimp.
- Riley, Edward C. (1990). *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Crítica.
- Soons, A. C. (1961-62). «An Interpretation of the Form of *Casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*», *Anales Cervantinos*. IX, pp. 203-212.
- Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.
- Tamayo, J. A. (1948). «Los pastores de Cervantes», *Revista de Filología Española*. XXXII, pp. 383-406.
- Thompson, C. (1999). «“Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa”: reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Münster: Iberoamericana-Vervuert, pp. 83-99.
- Urbina, E. (1990). «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 389-396.

- Waley, P. (1957). «The Unity of the *Casamiento engañoso* and the *Coloquio de los perros*», *Bulletin of Hispanic Studies*. XXXIV, pp. 201-212.
- Wardropper, Bruce W. (1982). «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en G. Bellini (ed.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. VII. Roma: Bulzoni, pp. 153-169.
- Williamson, E. (1981). «“Debajo de mi manto, al rey mato”: inspiración e ironía en el *Quijote*», en M. Criado del Val (coord.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6, pp. 595-600.
- Williamson, E. (1991). «El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 183-200.
- Woodward, L. J. (1959). «*El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», *Bulletin of Hispanic Studies*. XXXVI, pp. 80-87.
- Ynduráin, Domingo (1966). «*Rinconete* y *Cortadillo*: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*. XLVI, pp. 331-332.

Recibido: 5 de noviembre de 2012

Aceptado: 3 de octubre de 2013

Resumen

En este trabajo se estudia el uso que hace Cervantes de la *industria* o traza en algunas de sus *Novelas ejemplares* y en el episodio de las bodas de Camacho del *Quijote* como estrategia que contribuye a la concepción de la novela como un juego literario y a la finalidad hedonista de la novela.

Palabras clave: Cervantes; *Novelas ejemplares*; *Quijote*; industria; eutrapelia; placer estético.

Title: Industry and Aesthetic Delight in the *Exemplary Novels* and the *Quijote* of Cervantes.

Abstract

In this work I study the use that Cervantes makes of *industry* or intrigue in some of their *Exemplary Novels* and the episode of the Camacho's weddings of the *Quijote* as a strategy that contributes to the design of the novel as a literary game and to the aesthetic delight purpose of the novel.

Key words: Cervantes; *Exemplary Novels*; *Quijote*; Industry; Eutrapelia; Aesthetic delight.