

El retrato literario en dos Novelas Ejemplares de Cervantes: El amante liberal y La española inglesa

Alberto Rodríguez

Alberto Rodríguez es "Professor of Spanish" en Dickinson College en EE. UU. Ha enseñado cursos sobre Cervantes y diversos autores del Siglo de Oro, además de literatura latinoamericana y literatura de los Latinos que residen en EE. UU. Ha publicado como autor y coeditor algunos libros sobre Cervantes y coeditó uno sobre el novelista contemporáneo Raúl Guerra Garrido. También ha publicado diversos artículos sobre Cervantes, Fray Luis de León, Raúl Guerra Garrido, Esteban Borrero Echeverría, Enrique José Varona, Eugenio María de Hostos, Manuel Zeno Gandía, Alfonso Sastre, William Prescott, Jorge Mañach, Alejo Carpentier. Algunos temas que ha tratado en sus escritos son el contraste entre conversación y diálogo, el cervantismo cubano, el puertorriqueño y el estadounidense, el retrato literario, el tema de la enajenación, el aforismo, el ensayo.

Contacto: rodrigua@dickinson.edu

PALABRAS CLAVE:

Retrato; reconstitución;
transitoriedad; esencia;
narrador.

KEYWORDS

*Portrait; reconstitution;
transitoriness; essence; narrator.*

RESUMEN

Las novelas ejemplares “El amante liberal” y “La española inglesa” presentan la peculiar visión que Cervantes tenía del retrato literario. En ambas novelas, la imagen es cambiante. No hay nada estático porque todo participa del flujo constante de la vida. En “El amante liberal”, el retrato de Leonisa va ganando en profundidad, aunque su indumentaria se mantiene inalterable durante la novela. Con cada nueva aparición de la joven, los adornos que lleva en su persona pierden importancia. Dejamos lo cosmético y superficial a un lado para descubrir planos internos que antes no vislumbrábamos. En otras palabras, la imagen evoluciona, y se reconstituye a lo largo de la trama. Lo mismo ocurre con Ricardo, pues sufre transformaciones que lo convierten en una persona muy distinta al final. En “La española inglesa”, la reconstitución se puede palpar en el cambio físico de Isabela, que comienza con su bella apariencia, pasa a una horrenda fealdad, y termina recuperando su belleza primera. Después de la ambigüedad inicial de su figura, Ricardo inicia una lenta evolución hasta alcanzar una forma definida y clara hacia el final. Su imagen ambigua se reconstituye en una imagen cuajada y bien definida. El narrador retratista inicia sus retratos con sobriedad y concisión, con un claro impulso mimético. No obstante, su presencia cambia con los desafueros imaginativos de sus retratos. Al final, se reconstituye su imagen porque regresa a su estilo mimético del principio. En fin, el retrato literario cervantino muestra el devenir incansable de la vida y las mutaciones inevitables del tiempo; pero el proceso de reconstitución muestra la esencia de la persona en medio de las vicisitudes, los cambios y las peripecias de la existencia.

EL RETRATO LITERARIO EN DOS NOVELAS EJEMPLARES DE CERVANTES:

EL AMANTE LIBERAL Y LA ESPAÑOLA INGLESA

ALBERTO RODRÍGUEZ

ABSTRACT

The *Novelas Ejemplares* "El amante liberal" and "La española inglesa" present Cervantes's peculiar vision concerning literary portrait. In both novels, the image is ever changing. Nothing is static because everything participates in the constant flux of life. In "El amante liberal", Leonisa's portrait gains depth as the plot develops, although her rich dress maintains its adornments and embellishments throughout the novel. With every new appearance, Leonisa's rich jewels and dress diminish in importance. We leave behind the cosmetic and superficial in order to discover internal levels of personality that before we could not see. In other words, the image evolves and it reconstitutes itself throughout the plot. The same occurs with Ricardo, because he goes through transformations that turn him into a very different person at the end of the novel. In "La española inglesa", we perceive reconstitution in Isabela's physical change that begins when her beautiful appearance turns into a horrible ugliness and ends up returning to her original beauty. After its initial ambiguity, Ricaredo begins a slow evolution until he reaches a defined and clear appearance towards the end. His ambiguous image reconstitutes itself into a well constructed image. The narrator begins his portraits with a moderate and concise attitude, with a clear mimetic impulse. However, his presence changes because of the outbursts of imagination and fantasy. At the end, he reconstitute his style of portraiture because he returns to his original mimetic impulse. We can see that Cervantes's literary portraiture shows the never ending evolution of life and the mutations of time, but the process of reconstitution shows the essence of the person in the midst of vicissitudes, changes and the adventures of life.

Antes de entrar en materia, quisiera señalar que solamente unos pocos críticos se han percatado de la belleza y originalidad del retrato literario cervantino. También hay que apuntar que casi todos los críticos que han tratado el tema del retrato literario se han concentrado, principalmente, en la descripción que realiza Cervantes de diversos personajes del *Quijote*. En este ensayo, voy a llevar un derrotero distinto; estudiaré los retratos literarios que aparecen en dos *Novelas Ejemplares*: “El amante liberal” y “La española inglesa”. Veremos la originalidad que tenía el gran escritor alcalaíno para plasmar en prosa la presencia física y el contenido espiritual de sus personajes. Su talento para configurar con unos pocos trazos la existencia compleja de un individuo es algo único porque le bastaban unas pocas palabras para referir todos los detalles de un personaje y calar hondo en el ser que tenía ante sí. En las *Novelas Ejemplares*, Cervantes muestra frecuentemente esta singular capacidad para perfilar los rasgos morales y los detalles físicos de sus personajes.

El retrato literario dedicado a la mujer hermosa tiene una larguísima tradición. Posee normas específicas que los retratistas debían acatar al pie de la letra. El primer retrato de la mujer hermosa lo compuso Anacreonte siguiendo un movimiento vertical descendente que comienza por el cabello y termina en las partes inferiores del cuerpo. Al describir a una bella mujer, Anacreonte dijo que su pelo era negro y brillante, su frente estaba hecha de alabastro, sus oscuras cejas mantenían una distancia perfecta entre sí, sus ojos deslumbraban con su luz espléndida, sus mejillas combinaban el color blanco y el rosado, sus labios encarnados incitaban al beso, su cuello era grácil y sus piernas estaban sutilmente delineadas bajo las ondulaciones de un manto púrpura. Podemos observar que la descripción comienza por la cabellera negra y va descendiendo ordenadamente hasta llegar a las piernas. En este caso, una parte del cuerpo se asocia con un objeto fino y precioso, y también se le otorga a cada parte un

color especial. Esta manera de describir a la mujer hermosa se convirtió en un tema canónico y apareció en muchas obras del Renacimiento. En el *Quijote*, Cervantes usó la descripción vertical descendente en la conversación con Vivaldo en I, 13; así van las palabras de Don Quijote:

...su nombre es Dulcinea; su patria el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro; su frente, campos Elíseos; sus cejas, arcos del cielo; sus ojos, soles; sus mejillas, rosas; sus labios, corales; perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos; su blancura, nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas (Cervantes, 1969, 98).

Don Quijote recurre a la autoridad de una vieja tradición para ensalzar a su dama. Vemos que su imagen de Dulcinea no sale de la vida, sino de la literatura. La mujer que el hidalgo perfila en la descripción es un engendro literario. Y Vivaldo se burla y se divierte con el concepto inverosímil que el caballero manchego tenía de su dama. En su magna novela, Cervantes usa la descripción vertical descendente tan sólo en la graciosa conversación con Vivaldo. Al describir otros personajes femeninos, no se repite la vieja y encopetada tradición que reducía la figura de la mujer a una serie de rasgos fríos y rígidos, que le quitaban espontaneidad a su ser y la privaban de su pasión vital. Al presentar diversos personajes femeninos, el Manco de Lepanto abolió las viejas normas del retrato literario tradicional, ya que creó su propia manera de retratar a la mujer hermosa. Por ejemplo, en la descripción de Dorotea en el *Quijote*, Cervantes no utiliza el retrato vertical descendente,

porque comienza por el pie desnudo, después va a la pantorrilla, asciende hasta el rostro hermosísimo, y luego se eleva aún más hasta llegar al abundante pelo rubio, y, por último, fija la atención en la blancas manos de la joven. La mirada inquieta del narrador cervantino sube y baja libremente. En el retrato de la mora Zoraida también podemos ver la peculiar inspiración de Cervantes, porque el narrador divide el retrato en dos partes que están separadas por varias páginas. Se inicia cuando el Cautivo vislumbra una mano delicada en la ventana; nada más que esta extremidad puede verse en la ventana de la secreta alcoba. A la misteriosa mujer tendrá que imaginarla el lector o espectador. Finalmente contemplamos a Zoraida de cuerpo entero cuando la joven se presenta ante nosotros ataviada con ricas joyas. En ambos casos, vemos una nueva manera de ordenar los rasgos de la mujer hermosa. Hay más libertad de movimiento para plasmar la belleza, y la mujer surge ante el lector como un ser de carne y hueso. Ya no es una composición pictórica o escultórica que ha sido concebida bajo un patrón de rígidas fórmulas.

Podríamos decir que Cervantes instaure un proceso de renovación porque se separa del canon para definir un estilo propio. Describe a la mujer a su manera, siguiendo su propia inspiración sin apegarse completamente a las normas del pasado, y así produce efectos nuevos en la figura femenina que sorprenden por su original concepto. El gran escritor ha transformado la descripción de la bella mujer, pues va por un nuevo camino que le permite más libertad al crear el retrato. Con esta soltura, describe también a los hombres, ya que no se rige por un reglamento artístico de parámetros establecidos; todo lo contrario, pues se mueve libremente cuando enumera los rasgos físicos y espirituales del varón. Me parece que en las literaturas hispánicas solamente hay un retrato masculino que ha sido confeccionado con el patrón convencional de la tradición femenina. No es obra de Cervantes, sino de Sor Juana Inés de la Cruz.

En *El Divino Narciso*, un auto sacramental de Sor Juana, el protagonista ve su imagen reflejada en un estanque, y la describe con las características canónicas del retrato femenino. Aunque no establece con gran precisión el orden vertical descendente, Sor Juana usa los colores típicos que aparecen en el retrato femenino y también los símiles que comparan las partes más agraciadas del cuerpo con objetos preciosos. La innovación de Sor Juana es describir a Narciso siguiendo las convenciones y las normas del retrato femenino. La innovación del novelista alcaáino es desprenderse de casi todas las reglas, ya que tan sólo emplea unos pocos colores y objetos exquisitos y no tiene mayor apego por el movimiento vertical descendente.

Cervantes le otorga al retrato literario un dinamismo inusitado porque no tan sólo presenta la figura que va a ser retratada, sino que también hace patente la personalidad del retratista. Vemos el aspecto y la fisonomía del modelo, a la vez que entrevemos varios rasgos del mundo interior del retratista. En algunos momentos, el retratista se dejará llevar por impulsos subjetivos que palpitan en su conciencia o por emociones sutiles; en otros momentos, tan sólo creará un simple catálogo de bellos atributos. La gran contribución de Cervantes al retrato literario ha sido el darle tanta importancia a la figura retratada como al retratista.

Quisiera mencionar algunas ideas más sobre el retrato literario cervantino: casi siempre se palpa una cierta tensión entre el impulso mimético del retratista y la necesidad de expresar su intimidad. A la enumeración de rasgos concretos y observables se enfrenta la pasión del retratista, que cubre una amplia gama de emociones: por el personaje retratado podría expresar entusiasmo y admiración, o bien podría sentir un menosprecio o desdén. Lo que quiero decir es que, en medio de lo perceptible, se inmiscuye un influjo subjetivo que

emana del retratista. Sería posible contemplar un retrato y llegar a conocer mejor al retratista que al personaje retratado.

Pasemos ahora a otros elementos que Cervantes utiliza para configurar sus retratos. Me refiero al proceso de reconstitución de la imagen que sirve para renovar un retrato y otorgarle una nueva apariencia a la figura y al ambiente que la rodea. En otras palabras, el retrato no es estático ni definitivo, ya que va evolucionando a lo largo de la obra literaria. El retrato es dinámico y cambiante, pues se alteran sus imágenes con el propósito de intensificar el dramatismo de una escena o revelar nuevas características del personaje. El retrato no puede repetirse como copia exacta de versiones anteriores; siempre será distinto porque la imagen y el contexto han cambiado. Quizás sutiles modificaciones puedan percibirse en el atavío y el aspecto físico del personaje, y en el entorno podrán surgir también objetos distintos o nuevos porque no hay nada que se mantenga siempre igual. Compárese la expresividad de este tipo de retrato con la estructura inmóvil y rígida que vimos en el orden vertical descendente: ahora contemplamos una figura que está inmersa en el flujo constante de la vida, mientras que antes percibíamos una galería de bellas estatuas talladas en mármol. A mi ver, Cervantes obtuvo su versátil concepto del retrato literario de algún ilustre predecesor que echó a un lado la tradición normativa y rígida. Tomemos como posible influencia a Luciano de Samosata, un autor que explora en sus escritos el dinamismo del retrato literario. En mis comentarios, me referiré a dos diálogos suyos: *Essays in Portraiture* y *Essays in Portraiture Defended*.¹ En el primero de estos diálogos, dos interlocutores retratan verbalmente a una mujer muy bella y virtuosa llamada Panthea. Un interlocutor describe el físico de la dama, comparándola con las más espléndidas estatuas de Fidias

1 *Lucian in Eight Volumes*. vol. IV. Translated by A. M. Harmon. Cambridge: Harvard U. P., 1969, 255-335.

y Praxíteles, mientras que el segundo interlocutor se dedica a enumerar los atributos morales y espirituales de la hermosa mujer. Pero lo más interesante es que Panthea no permanece en silencio. En *Essays in Portraiture Defended*, se añade un elemento de controversia al diálogo cuando la mujer declara que los retratistas son aduladores, falsificadores de la verdad y sacrílegos, porque han osado colocarla a ella en el mismo nivel de las diosas olímpicas Hera y Afrodita. Aunque la imagen que confeccionan los hombres es muy favorable, la mujer piensa que es irreal. Aunque los retratistas afirman que sus comentarios se ajustan a la verdad, Panthea condena el retrato porque le parece fantástico. En otras palabras, Panthea se queja de que sus admiradores han usurpado su imagen para plasmar en su lugar otra inverosímil y subjetiva.

Hacia el final de *Essays in Portraiture Defended*, uno de los retratistas (Lycinus) contradice la crítica presentada por Panthea. Lycinus apoya los métodos empleados para confeccionar el retrato, y señala que en todo momento él y su compañero se apegaron a la verdad, sin caer en la adulación, en la falsedad o en cualquier otro vicio o error que haya mencionado Panthea. Después de esta defensa, viene el momento más importante del discurso de Lycinus, donde afirma su idea de que hay libertad artística: “For praise is an unshackled thing, and has no limit...” (1969, 319-321). Lo que sugiere este interlocutor es que existe la posibilidad de crear o inventar sin tener que ceñirse a un criterio limitado y estricto. Con su comentario, Lycinus muestra su propósito de dejar correr la imaginación y darle rienda suelta a la fantasía, ya que en ninguna parte del diálogo se establece un precepto que sirva para contener, regular o moderar los ímpetus creativos de los retratistas.

El ejemplo de Luciano nos ayuda a apreciar que en el retrato literario se concentran las impresiones, pasiones, elucubraciones y sentimientos que laten en el interior del retratista. Tanta subjetividad acumulada en tan breve espacio

indica que el retratista podría deformar o distorsionar lo que retrata. Para aliviar esta situación, la obra literaria, con frecuencia, incluye varios lugares en diversas partes de la trama para revisar o reconstituir la imagen del personaje retratado. Ya pudimos observar este fenómeno en los diálogos de Luciano, cuando Panthea intenta corregir o alterar la imagen que sus admiradores habían formado de ella. Se trata, pues de un mecanismo crítico que plantea la posibilidad de indagar en la imagen creada. Casi siempre, el retrato, al pasar por el proceso de reconstitución, sufre alguna enmienda o ajuste. Los cambios, por muy leves que sean, son importantes.

En su ensayo “‘Estimar lo inestimable’, un estudio del autodomínio de Ricardo, ‘El amante liberal’”, Tomás Pabón Corominas declara que “...las aventuras por mar y tierra representan simbólicamente el ideal barroco de la redención por medio de la purificación y el autodomínio”.² En otras palabras, los viajes y peripecias de los protagonistas servirán para descubrir un nivel espiritual profundo, porque dejarán atrás la existencia vana y artificial para obtener un alto nivel de madurez y comprensión. Al final de sus travesías, habrán adquirido una visión más sabia de los asuntos humanos. Tomás Pabón Corominas señala que esta novela es “...un peregrinaje de purgación y de purificación, un desarrollo y vigorización del alma para alcanzar los ideales espirituales más elevados” (2001, II, 838). O sea, “El amante liberal” presenta un proceso de crecimiento y maduración personal logrado a través de arriesgadas y arduas empresas, que van perfilando paulatinamente un conjunto de nobles valores y actitudes. Al final de la novela, el héroe y la heroína se despojan de sus viejas

2 Tomás Pabón Corominas. “‘Estimar lo inestimable’, un estudio del autodomínio de Ricardo, ‘El amante libera’l”. Volver a Cervantes. *Actas del IV Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Tomo II. Mallorca: U. de les Illes Balears, 2001, 835. En adelante, citaré por la presente edición y pondré en paréntesis en el texto el tomo y el número de la página.

querencias. Han pasado por tropiezos y vicisitudes, se han vencido a sí mismo, y han purificado su espíritu eliminando lo superfluo y artificial.

Sin embargo, el principio de “El amante liberal” no apunta hacia una realidad profunda, pues comienza con un tópico que es harto conocido y que se concentra en la enumeración de atributos físicos. Se trata de la descripción vertical descendente. El joven protagonista, Ricardo, usa el catálogo detallado de partes bellas para explicarle a su amigo Mahamut su amor y admiración por Leonisa; aquí van sus palabras:

Una doncella, digo, por quien decían todas las curiosas lenguas, y afirmaban los más raros entendimientos, que era la más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro; y sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía, esparciendo Naturaleza sobre todo una suavidad de colores tan natural y perfecta, que jamás pudo la envidia hallar cosa en que poner tacha.³ Por medio de esta enumeración, Cervantes muestra que Ricardo no ha rebasado lo convencional (el arquetipo de la belleza clásica), pues se apega, tal como hizo Don Quijote ante Vivaldo, a una vieja tradición. El retrato que confecciona Ricardo se basa en fórmulas rígidas que no muestran un ser de carne y hueso. Su retrato carece de espontaneidad y de aliento vital; su concepto de la belleza femenina convierte a Leonisa en una frígida estatua de mármol. La descripción vertical descendente indica que el protagonista se ha quedado en un plano ilusorio o meramente literario, y no ha alcanzado un entendimiento de las esencias profundas de la vida. Ricardo sufre de la pestilencia de los celos, porque Leonisa le presta más atención a Cornelio;

3 Miguel de Cervantes. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena S.A., 1961, 99.

según Ricardo, Cornelio es un “...mancebo galán, atildado, de blancas manos y rizados cabellos, de voz meliflua y amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfiñique, guarnecido de telas y adornado de brocados” (1961, 100). Además de los terribles celos, Ricardo muestra un desdén enorme por el afeminado Cornelio; su desprecio es tan grande que sus ademanes se transforman en acciones violentas. Podemos apreciar en Ricardo cierta arrogancia y engreimiento, a la vez que exhibe pasiones descomedidas y un alma turbulenta. No tan sólo muestra su soberbia, sino que insulta a Cornelio y expresa una actitud belicosa. La conmoción interna de Ricardo y el desorden de su espíritu tendrán que apaciguarse o silenciarse cuando comience su cautiverio en tierra de turcos. Allí se enfrentará a la avaricia, a la concupiscencia, a la corrupción, al engaño, a la crueldad y a la malicia. En ese ambiente nefasto, “... todo se vende y todo se compra” (1961, 98). El ser humano se convierte en una rica mercancía y en un instrumento de placer. La persona se cosifica y llega a perder su humanidad. En estas circunstancias tan adversas, Ricardo se encuentra otra vez con Leonisa y surge un nuevo retrato de la joven, pero esta vez se plasma en las palabras del narrador. Veamos:

Venía cubierto el rostro con un tafetán carmesí; por las gargantas de los pies que se descubrían, parecían dos carcajes – que así se llaman las manillas en arábigo -, al parecer de puro oro; y en los brazos, que así mismo por una camisa de cendal delgado se descubrían o traslucían, traía otros carcajes de oro sembrados de muchas perlas...y descubrió un rostro que así deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes, como el sol que, por encerradas nubes, después de mucha obscuridad se ofrece a los ojos de los que le desean: tal era la belleza de la cautiva cristiana, y tal su brillo y gallardía (Cervantes, 1961, 114-115).

Las palabras del narrador presentan a Leonisa como una mercancía que se compra y se vende. La joven viene adornada con carcajes de oro, que son como grilletes en sus pies y brazos, y, además, abundan las perlas. Los ricos adornos que lleva aumentan su precio en el mercado, y podemos ver en los apretados carcajes un símbolo de sumisión y cautiverio. No obstante, para contrarrestar la fuerte tendencia deshumanizante del retrato, surge de repente la voz entusiasmada del narrador, que describe el rostro de la joven con hermosas palabras, comparándola con el sol radiante que aparece entre oscuras nubes. De lo artificial y mercantil de los carcajes y las perlas, pasamos súbitamente a una belleza luminosa y espontánea que el narrador vislumbra en medio de tanta lujuria, sensualidad y materialismo.

Cervantes presenta de forma descarnada la transacción comercial en la que dos bajaes y un cadí se disputan la posesión de la joven. Negociaron con el dueño de Leonisa, un judío "...que no la había de dar con los vestidos que tenía, porque valían otras dos mil doblas..." (1961, 118). De esta sórdida manera fue vendida Leonisa a sus pretendientes. El oro, las perlas, la rica vestimenta y la persona son mercancía valiosa o meros objetos de cambio.

Pues bien, el retrato de Leonisa que hemos visto pasará por un proceso de reconstitución. La joven no se ha mudado de traje, pero las imágenes tendrán un significado muy distinto. Su atuendo sigue igual, pero su figura se habrá transformado. Su persona ya no es un artículo de compra y venta en una tumultuosa plaza de mercaderes. En su nueva situación, Leonisa adquiere una inusitada profundidad, porque la contemplamos sumida en el suave silencio de la introspección melancólica. Vemos a la joven en una postura meditabunda, triste, solitaria, embelesada nostálgicamente con alguna imagen. Está sumida en un hondo sentimiento de soledad. Así la presenta el narrador:

Estaba Leonisa, del mismo modo y traje, que cuando entró en la tienda del bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol, que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario... (Cervantes, 1961, 128).

Este retrato se concentra en el aspecto meditabundo y reflexivo de la joven. Quizás contemple alguna imagen o recuerdo del pasado, o quizás cavile sobre su triste circunstancia actual. Apreciamos que este retrato de Leonisa apunta hacia el interior de la joven; palpamos su espíritu y su conciencia abatida por la nefasta realidad del cautiverio. Aunque lleva el rico atuendo que tenía puesto en la tienda de los bajaes, la tendencia de la descripción se dirige hacia capas profundas de la persona y no se preocupa por los diversos elementos que componen la apariencia. Con unas pocas palabras, la descripción sugiere hondura, porque va hacia adentro y no menciona nada que sea cosmético y superficial. El narrador nos dice que es el mismo personaje con la misma vestimenta; pero la figura de Leonisa ha ganado en profundidad. Contemplamos otra vez a la joven hermosa, pero esta joven no es la misma persona que vimos en la tienda de los bajaes. Leonisa expresa hondas cavilaciones, en las que ausculta su interior e indaga en sus emociones. El narrador ofrece nuevos matices de Leonisa. En otras palabras, se reconstituye la imagen que teníamos de ella porque palpamos nuevos relieves de su personalidad.

El último retrato de Leonisa es breve, pero expresa júbilo, placer y la emoción entrañable de volver a la patria. Surge otra vez la rica indumentaria que la joven llevaba cuando entró a la tienda de los bajaes; pero, en este caso, el narrador menciona que se incrementó la galanura y la belleza, y se añadieron perlas al hermoso atuendo. En otras palabras, aumenta el número de objetos preciosos para que la presencia de Leonisa sea más elegante y suntuosa. Ahora bien, el

narrador no describe en ningún momento el vestido ni enumera los adornos. Al retratar a Leonisa, el narrador no pormenoriza los detalles de la vestimenta; tan sólo presenta unas breves indicaciones. Veamos lo que dice:

En este entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes... Hízolo así, y añadiendo galas a galas, perlas a perlas, y belleza a belleza, que suele acrecentarse con el contento, se vistió de modo que de nuevo causó admiración y maravilla (Cervantes, 1961, 143).

Nos dice el narrador que la belleza "...suele acrecentarse con el contento...", y este sencillo comentario señala que los sentimientos más profundos son los más importantes de este retrato. Obsérvese que la mirada del retratista no se concentra en un escrutinio de las alhajas y el vestido, sino en el éxtasis de felicidad que emana del ser.

Pues bien, hemos visto que el retrato literario es una forma cambiante y dinámica que se desarrolla a lo largo de la novela. Vamos de lo externo a lo interno del personaje, de lo superficial a lo profundo. Cada vez que se reconstituye la imagen, ahondamos más en el individuo hasta alcanzar las cavidades más íntimas del ser. Lo físico va cediendo la primacía a las capas más hondas. Y, además, hemos podido apreciar la participación del narrador, que revela algo de su idiosincrasia cada vez que describe a un personaje. Pasemos ahora a "La española inglesa", donde encontraremos también los temas que hemos venido estudiando.

El primer retrato comienza con una descripción minuciosa del magnífico vestido que Isabela lleva al palacio de la reina de Inglaterra. Con una indumentaria hecha de finas telas, y toda cubierta de luminosas perlas y diamantes, sale de su casa la hermosa doncella para presentarse ante la reina

y su corte. El narrador enumera con gran meticulosidad los adornos y alhajas de la joven; veamos:

...vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde acuchillada, y forrada en rica tela de oro tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes; y, con abanico, a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado (Cervantes, 1961, 203).

Podemos observar que, en este retrato, el narrador menciona los diversos componentes del vestido tal como él los ve, sin cambiar un ápice, ni transmutar ninguna forma, textura o color. El narrador no hace nada más que enumerar escuetamente los objetos que conforman el distinguido atavío que lleva la joven. La vocación del narrador es mimética, pues lo que hace es transcribir sin alteraciones patentes los datos que aparecen en la realidad. El retrato es sobrio y conciso, pero, aún así, con su vestimenta a la española, recamada de perlas y diamantes, y la larga y abundante cabellera rubia, la joven presenta una estampa singular y única.

Después de ofrecernos esta gallarda impresión de Isabela, surgen en el retrato reacciones de diversos personajes que están marcadas por una intensa subjetividad. En diversos momentos, al contemplar la maravillosa presencia de Isabela, los espectadores sienten el irresistible influjo que sobre ellos ejerce la joven, y muchos quedan cautivados, y en algunos casos hasta hay quien es sacudido por profundas y enérgicas emociones. Por ejemplo, cuando Isabela viajaba en una carroza por las calles de Londres hacia el palacio de la reina, el narrador señala que llevaba “...colgados de su vista las almas y los ojos de cuantos la miraban” (1961, 203). En la corte, hasta la reina se embelesa, porque

se queda mirando a la joven “...por un buen espacio, sin hablarle palabra...” (1961, 204). Aunque la presencia de Isabela perfila en la intimidad de diversos personajes reacciones admirativas, todavía podemos observar que el narrador mantiene su impulso mimético, pues describe con observaciones precisas el hechizo o encantamiento que la joven produce en otros, sin revelar en ningún momento su propia conmoción.

Pero el aspecto más interesante de este retrato se puede apreciar cuando el narrador abandona su impulso mimético, y se deja llevar por la fantasía, descubriendo el entusiasmo vehemente que late en su conciencia. El narrador nos dice que Isabela...

pareció lo mismo que parece la estrella o exhalación que por la región del fuego en serena y sosegada noche suele moverse, o bien así como rayos del sol que, al salir el día, por entre dos montañas se descubre. Todo esto pareció; y aun cometa que pronosticó el incendio de más de un alma de los que allí estaban, a quien amor abrasó con los rayos de los hermosos soles de Isabela... (Cervantes, 1961, 203-204).

En estas comparaciones, Isabela es estrella, exhalación, sol entre dos montañas, cometa que incendia almas y sus ojos son soles que abrasan al incauto. Hay apasionamiento en las palabras del narrador, porque es obvio que la belleza extraordinaria de la joven despierta en su persona intensas emociones. Su arte como retratista muestra que el narrador puede desvincularse de lo real dejándose llevar por el alto vuelo de su fantasía hasta rebasar las limitaciones de la mimesis.

No obstante, la transformación del impulso mimético en fantasía libre y activa plantea una consecuencia que hay que mencionar: al brotar del interior del narrador un flujo de emociones, su presencia en el texto se acrecienta, pues vislumbramos claramente lo que late en su fuero interno. Podríamos decir que,

con esta manifestación de su intimidad, su voz adquiere matices nuevos. Su perfil cobra un contorno más preciso que no distinguíamos hasta ahora. Tal como había mencionado antes, a veces, en el retrato literario es más patente la presencia del retratista que la del personaje retratado. Pero también debo señalar que al desmandarse y perder la moderación con el uso de las imágenes cosmográficas, el narrador convierte a Isabela en un ser algo inverosímil. Con tanta alabanza, se mistifica su hermosura, porque apreciamos una versión muy particular de Isabela que ha concebido ardientemente el narrador en su desaforada y exaltada imaginación. Por el momento, voy a dejar a la joven; luego volveremos a ella para estudiar el proceso de reconstitución de la imagen.

El retrato de Ricaredo comienza con algunos rasgos físicos y continúa con una minuciosa descripción del atuendo militar que lleva el joven. Veamos:

Era Ricaredo alto de cuerpo, y gentil hombre y bien proporcionado. Y como venía armado de peto, espaldar, gola, brazaletes y escarcelas, con unas armas milanesas de once vistas, grabadas y doradas, parecía en extremo bien a cuantos le miraban. No le cubría la cabeza morrión alguno, sino un sombrero de gran falda, de color leonado, con mucha diversidad de plumas terciadas a la Valona. La espada era ancha, los tiros, las calzas a la esguízara (Cervantes, 1961, 214).

En este retrato, el narrador muestra su impulso mimético, porque enumera escuetamente las prendas que componen el vestido del joven. Se podría decir que el narrador pinta a Ricaredo con objetividad e imparcialidad. Ahora bien, después de estos trazos iniciales, no tardan en surgir diversas opiniones entre los cortesanos que evalúan la vestimenta, el porte y la apariencia del joven; es decir, los circunstantes intentan dilucidar el sentido de la figura que contemplan: “...algunos hubo que le compararon con Marte, el dios de las batallas; y otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus...”

(1961, 214-215). En estas palabras del narrador, se resalta un aspecto de gran importancia: el retrato de Ricaredo está basado en el contraste u oposición de elementos, ya que, según algunos, se parece a Marte y, según otros, a Venus.

En el retrato, los contrarios indican que la imagen de Ricaredo no está cuajada todavía. La presencia del joven incita a la discrepancia. Por ejemplo, en la corte "...no faltaron murmuradores que tuvieron por impertinencia el haber venido armado Ricaredo a palacio, puesto que halló disculpa en otros, que dijeron que como soldado lo pudo hacer..." (1961, 217). Ante Ricaredo, las opiniones de los cortesanos apuntan en direcciones opuestas; se polarizan los pareceres, porque la figura del joven presenta matices o detalles que pueden interpretarse de maneras distintas. En otro ejemplo, la señora Tansi, una dama graciosa y desenvuelta, manifiesta su juicio ambivalente con el siguiente comentario: "¿Qué armas son éstas? ¿Pensábadas, por ventura, que veníades a pelear con vuestros enemigos? Pues en verdad que aquí todas somos vuestras amigas..." (1961, 216). Al percibir el atuendo de Ricaredo, la señora Tansi presenta claramente la antítesis "amigo-enemigo", con la cual expresa una realidad contradictoria que implica, a su vez, duda e incertidumbre. También hay contrarios en algunos elogios que expresan las damas de la corte al vislumbrar la gallarda y apuesta figura del joven. Conviene señalar que estos enunciados afloran en el diálogo con espontaneidad inusitada. Aquí va la plática de una doncella y la señora Tansi:

- Ahora, señoras, yo imagino que debe ser cosa hermosísima la guerra, pues aun entre mujeres parecen bien los hombres armados.

- Y ¿cómo si parecen bien? – respondió la señora Tansi -. Sino, mirad a Ricaredo; que no parece sino que el Sol se ha bajado a la tierra, y en aquel hábito va caminando por la calle (Cervantes, 1961, 217).

Al manifestar su admiración por Ricaredo, la doncella usa un par de oposiciones que se derivan de la antítesis inicial “Marte-Venus” (lo bélico ante lo bello): “cosa hermosísima-guerra” y “mujeres-hombres armados”. En el caso de la señora Tansi, el enunciado incluye la oposición “sol-tierra”. Apreciamos que, al hablar de Ricaredo, los interlocutores inconscientemente crean contrastes y dicotomías, cuyos términos o miembros expresan una marcada incompatibilidad. Se podría decir que la imagen de Ricaredo no está cuajada, porque todavía no ha adquirido un contorno claro y preciso.

Hasta ahora, hemos visto que en el retrato de Isabela el narrador se desmanda, ya que muestra la vehemencia de sus emociones y el desafuero de su fantasía. Con la retahíla de imágenes cosmográficas, el narrador pierde la medida y perfila a Isabela como un ser de belleza sobrenatural. También vimos que el retrato de Ricaredo está basado en los contrastes, y que la imagen del joven no se ha consolidado todavía. Pues bien, para enmendar cualquier distorsión o inconsistencia, surgirá en la trama un suceso que servirá para reconstituir la imagen. Por medio de este suceso, los retratos adquirirán paulatinamente una forma más acabada.

Para Isabela, la reconstitución se inicia con un acto cruento, en el cual se atenta contra su vida: una camarera despiadada la envenena. La deslumbrante belleza de la joven se esfuma, pues se le hincha la lengua y la garganta, se oscurecen sus labios, se enronquece su voz y se le enturbia la mirada. Además el tósigo le pela sus cejas, pestañas y cabello, a la vez que le deforma el rostro y le hace perder el color de su tez. En fin, Isabela deja de ser una mujer hermosísima y se convierte en un adefesio. Con el transcurso del tiempo, el veneno va abandonando su cuerpo y los efectos horrendos desaparecen, con el consiguiente resultado de que la joven empieza a recuperar su antigua hermosura; el narrador declara que “...la belleza de Isabela volvió a su ser

primero...” (1961, 232). Podemos observar que la reconstitución produce un regreso al estado original. La joven era hermosa, y después de pasar por una terrible enfermedad, recobra lo que había perdido; es decir, retorna a su prístina belleza. En el caso del narrador, la reconstitución tiene un efecto distinto del que hemos visto en Isabela: se produce un cambio en su manera de describir a la joven, pues tan sólo nos dice que Isabela “...se vistió con aquel vestido mismo que llevó cuando fue a ver a la Reina de Inglaterra, que ya se ha dicho cuán rico y vistoso era. Salieron a la luz las perlas y el famoso diamante, con el collar y cintura...” (1961, 235-236). En este breve retrato, lo más significativo es la reconstitución del retratista, pues el narrador ofrece una imagen escueta y sobria de Isabela. No encontramos el desahogo de emociones, ni la fantasía desahogada. Aunque este retrato continúa el sesgo que planteó el primero, hay una tendencia a la circunspección. El narrador evita la prolijidad y no se desmanda; tan sólo perfila algunos detalles del vestido sin dejarse arrastrar por el intenso apasionamiento que mostró antes.

La imagen de Ricaredo se reconstituye por medio de un largo peregrinaje. Viajó a Roma, sobrevivió un intento de asesinato, fue capturado por corsarios turcos que le transportaron a Argel, donde le rescataron los padres de la Santísima Trinidad. Cuando se encuentra con Isabela en Sevilla, el joven viste el hábito trinitario; así describe el narrador la figura de Ricaredo:

...hacia ellos venía aquel cautivo, que habiéndosele caído un bonete azul redondo que en la cabeza traía, descubrió una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados, y un rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco, señales que luego le hicieron conocer y juzgar por extranjero, de todos. (Cervantes, 1961, 236)

En este retrato, no percibimos ningún indicio de la dicotomía Marte-Venus, ni se plantean múltiples contrastes. Ricaredo viste el sencillo y rústico hábito

trinitario, y su figura posee algunas características de la belleza clásica, pues su pelo es rubio y tiene abundantes rizos, a la vez que en su faz se combinan armónicamente tonalidades del rojo y el blanco. La imagen de Ricaredo se plasma de una manera modesta y llana, evocando rasgos físicos que pertenecen a la tradición clásica. No hay vanidades cortesanas, ni galas militares en su persona. No existe la ambivalencia que vimos antes. Podemos afirmar que su imagen se ha reconstituido.

En “La española inglesa”, Cervantes le otorga al retrato literario un sentido profundo. Nuestro autor revela la fugacidad de la imagen y muestra su condición variable y cambiante. Sin embargo, dentro de la inestabilidad que está implícita en la imagen, surge el concepto de reconstitución, por medio del cual la figura humana adquiere un perfil más definido y constante. Ya hemos explicado cómo funciona la reconstitución en algunos personajes. Primero vimos que la transformación de la hermosa Isabela en una mujer fea y deforme termina en una reafirmación de su extraordinaria belleza. También observamos que los desafueros descriptivos del narrador finalmente se aplacan ante la presencia de Isabela y son sustituidos por un novedoso deseo de moderación. Y, finalmente, pudimos constatar que los contrastes que predominan en la apariencia de Ricaredo se disipan, y en su lugar surge un personaje maduro y sin aspavientos, tal como indica la vestimenta sencilla y modesta de los trinitarios. Cervantes usa el acto reconstitutivo para indagar en la imagen con el propósito de resaltar la esencia del personaje en medio de lo que es pasajero y transitorio.

En resumen, hemos visto la forma del retrato literario en dos novelas de Cervantes. Hemos constatado que el distinguido novelista le otorga al retrato literario un enorme dinamismo porque utiliza muy diversos ingredientes para configurar la estampa de sus personajes. Conoce la ilustre tradición que heredó de los antepasados; pero decide liberar su creatividad del peso de antiguos

conceptos para desarrollar el retrato literario. Su más grande contribución es la actividad inusitada que le da a la forma del retrato, porque se va realizando sobre la marcha y llega a reconstituirse dentro del tumulto del amplio caudal de la vida. Cervantes abandonó la tradición estatuaría de sus antecesores. De lo cosmético y superficial pasa por medio de diversas mutaciones a un retrato profundo que saca a relucir contenidos recónditos de la persona. Su visión del retrato literario alcanza los pliegues más hondos de la conciencia, expresándolos en diversos momentos de la trama.

Creo que el investigador que se dedique a esta forma literaria debe ser una persona sensible al valor del detalle. El retrato se compone, por lo general, de minucias, de pequeñas imágenes, que adquieren relevancia según se va desarrollando la trama. El investigador debe vislumbrar los componentes del retrato literario como si fueran partículas de oro derramadas sobre la superficie de una alfombra. Debe identificarlas y debe fundirlas en un todo armónico para que revelen su significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camamis, George. "The Concept of Venus-Humanitas in Cervantes and Boti-cellí". *Cervantes* 8.2: 1988, 183-230.
- Corominas, Tomás Pabón. "'Estimar lo inestimable', un estudio del autodominio de Ricardo, 'El amante liberal'". *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Tomo II. Mallorca: 2001, U. de les Illes Balears, 835.
- Fajardo, Salvador J. "Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur". *Cervantes* 4.2: 1984, 89-108.
- Fernández, Sergio (ed.) *Autos sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz*. Biblioteca del Estudiante Universitario. México: 1970, UNAM, 46-47.

- Hadas, Moses (ed.) *The Greek Poets. A Collection of Greek Poetry from the Earliest Times to the Fifth Century A.D.* New York: 1953, The Modern Library, 191-192.
- Harmon, A. M. (trad.). *Lucian in Eight Volumes* vol. IV. Cambridge: 1969, Harvard U. P., 255-335.
- Márquez, Héctor P. *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990.
- Rodríguez, Alberto Rodríguez. “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. por Antonio Bernat Vistarini. Palma de Mallorca: 1998, U. de les Illes Balears: 409-416.
- Ruta, María Caterina. “Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. por Giuseppe Grilli. Napoli: 1995, Instituto Universitario Orientale, 497-511.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. por Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortázar. Buenos Aires: 1969, EUDEBA, 98.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: 1961, Editorial Ramón Sopena S.A., 99.
- Vila, Juan Diego. “La poética del retrato: Don Quijote y los mercaderes toledanos”. *Anales cervantinos XXXII*: 1994, 157-168.