



«LA SEÑORA CORNELIA» DE CERVANTES: LA NOVELLA HECHA NOVELA

José DOMÍNGUEZ BÚRDALO
Miami University (Estados Unidos)
domingj1@miamioh.edu

Recibido: 9 de diciembre de 2017
Aceptado: 19 de febrero de 2018

RESUMEN:

Este trabajo parte de un hecho de accesible constatación: «La señora Cornelia» es la novela ejemplar cervantina que menos valía ha cosechado entre la crítica. Entrevista mayormente desde una perspectiva literal, lo artificioso e inverosímil de su argumento suelen ser los factores aducidos para sostener este desapego. Sin embargo, tamizado el argumento, tras el mismo se descubre una especie de metanovela con la que Cervantes pareciera estar proporcionándonos toda una declaración de principios no solo de su forma de novelar, sino también de su propia conciencia crítica como escritor. En este sentido, «La señora Cornelia» sería un falso ensayo en el que se disecciona la *novella* italiana a fin de extirparle las glándulas que generan sus no pocos malos humores, los mismos que amenazan el buen decoro literario, que siempre y tanto preocupó a Cervantes.

PALABRAS CLAVE:

Miguel de Cervantes Saavedra; «La señora Cornelia»; metanovela; *novella*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 31-53

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

CERVANTES' «LA SEÑORA CORNELIA»: THE *NOVELLA* TURNED *NOVELA*

ABSTRACT:

This article departs from a fact of ready demonstration: among Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*, «La señora Cornelia» is the one that has obtained the least praise from the critics. These have mostly understood the novel from a literal perspective and have rejected the work as artificial and inverosímil. Nonetheless, as we carefully examine the plot, we perceive behind it a kind of metanovel with which Cervantes seems to be providing us with a declaration of principles not only of his way of writing novels, but also of his own critical consciousness as a writer. In this sense, «La señora Cornelia» would be a faux essay in which Cervantes dissects the Italian *novella* to extirpate from it the glands that generate its abundant evil humors, the same humors that threaten proper literary decorum, which was always a great concern for Cervantes.

KEYWORDS:

Miguel de Cervantes Saavedra; «La señora Cornelia»; metanovel; *novella*.



Don Fernando Bermúdez de Carvajal, camarero del duque de Sesa, escribía los siguientes versos para conmemorar la salida de las *Novelas ejemplares*, allá por 1613:

Hizo la memoria clara
de aquel Dédalo ingenioso
el laberinto famoso,
obra peregrina y rara;
mas si tu nombre alcanzara
Creta en su monstruo cruel
le diera al bronce y pincel
cuando, en términos distintos,
viera en doce laberintos
mayor ingenio que él. (pág. 24)

Atento a la comparación, pertinente parece referir que a veces esos minotauros con lo que Bermúdez de Carvajal venía a equiparar las novelas cervantinas requieren de la mano el temple de una entrega cuasi torera. Es más, si este criterio resulta aplicable al conjunto de las ejemplares, para algunos casos, como es el de «La señora Cornelia» que aquí me ocupa, abrir a puerta Gayola se antoja casi imprescindible. Digo esto porque, en principio, es más bien generalizada la opinión que existe en tomo a esta novela para encasillarla dentro de los trabajos menos afortunados de Cervantes, siendo precisamente este el motivo por el que ha deparado una menor consideración entre la crítica¹.

¹ Teijeiro (1980) contrasta en la introducción de su artículo las opiniones más interesantes vertidas sobre esta novela. Entre la poca estima que le muestra Dunn (1973) y la notoria hechura que destaca C. Castro, (1975), sin duda gana la opinión del primero, opinión que comparte Baquero Goyanes (1976) al advertirnos en su prólogo de la diferenciación entre novelas buenas, de tono realista, y mediocres o malas, de tono idealista.

En los últimos veinte años, esta relativa mala prensa tiende a mantenerse. Así, McKendrick: «De las *Novelas ejemplares*, «La señora Cornelia» es seguramente la que ha atraído menos atención» (2005: 701), y Julio Baena: «La señora Cornelia siempre fue la novela menos estudiada de la colección» (2014: 102), quien además la cataloga como «novela fallida» (2014: 103). Recientemente, quien con más ahínco ha refutado esta división entre realismo bueno frente a idealismo malo es Friedman: «Cervantes structures the novella as a countersign of reality, and the result is not so much idealism as an indicator of the pull of real as a contrapuntal strategy» (2014: 97). Por su parte, García López, en su edición de las *Novelas ejemplares* de Crítica, advierte, como ocurre con «Las dos doncellas», de su proximidad a la *novella* italiana, destacando su «laberinto de capa y espada [...] un simpático contrapunto en varios elementos humorísticos y cuasi “picarescos”» (2013: 47).

De hecho, si se contrasta el volumen de trabajos dedicados a novelas reputadas como «La Gitanilla» o «El licenciado Vidriera», por ejemplo, con los que se centran en «La señora Cornelia», la diferencia es ciertamente llamativa. En Dialnet, para las dos primeras novelas, aparecen entre ochenta y cien títulos, mientras que para «La señora Cornelia» solo encontramos dieciocho entradas específicas, de las cuales catorce son posteriores al 2000. (Este último hecho, por cierto, pareciera marcar una cierta tendencia alcista en el cuestionamiento crítico de la novela².) Con todo, los trabajos consultados se enfocan por lo común en el enredado argumento de la obra desde una perspectiva literal, resaltando el marcado talante inverosímil de un texto que respondería, pese a su cariz italianizante, a los últimos años de escritura de Cervantes, como advirtieran ya en su día El Saffar (1974)³ y Dunn (1973), además de, más recientemente, McKendrick, quien comparte con aquél la existencia de un «overarching symbolism that shows Love, through the workings of Grace, acting as a catalyst for a joyous reconciliation of Nature, Society and Law» (2005: 702), de cara a de justificar esta plausible tardía datación. Estando, por lo demás, con Zimic cuando afirma que «lo argumental suele supeditarse al tema conceptual de la obra y no al revés» (1991: 106), me planteo recorrer el relato de Cervantes para demostrar que en pocos casos esta máxima alcanza tanto sentido como en «La señora Cornelia». Porque más allá de las rocambolescas peripecias vividas por los protagonistas del relato, lo que este postula, a mi parecer, es una encubierta declaración de principios de su forma de novelar, declaración que no solo incumbe a esta novela en sí, sino que se expande al conjunto de las *Novelas ejemplares*.

² La lista que aparece en MLA es muy similar en números, yendo de las noventa y seis para «La Gitanilla» y las cien para «El licenciado Vidriera» (frente a las ochenta y cinco, y noventa y seis, respectivamente, de Dialnet) a las veinte para «La señora Cornelia», constatándose aquí también el referido repunte a partir del 2000. Todo lo hasta ahora referido es independiente de los estudios de conjunto de las *Novelas ejemplares*, como los de Casalduero (1943), Dunn (1973), Ruth el Saffar (1974) y Amezúa (1982); o de las diferentes ediciones (Baquero Goyanes (1976), Avallé-Arce (1982), Sieber [1997], Florido y Hazas (1997) y Jorge García López (2014), además de la de C. Castro (1965), esta última solo de «La señora Cornelia».

³ «Although “La señora Cornelia” is often labeled “Italianate”, a surprising number of critics have concluded that the work was written after 1606» (El Saffar, 1974: 118). Ante la falta de referencias históricas o detalles que permitan la datación, El Saffar supone por similitudes de estilo con el *Persiles* y el *Quijote* que el texto es también de los más tardíos de Cervantes.

Además de este carácter de epígono de la novela que nos ocupa (lo que me hace entenderla en un plano similar al de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», como veremos), de lo anterior se deducirá que en efecto esta novela es una de las últimas, si no la última, que escribe Cervantes y que su ubicación, como defendía Casaldueño, responde a una calculada intención (1962: 25-26)⁴. El carácter de esta 'justificación' atañe, por lo demás, a la apropiación de modos y temas de la *novella* italiana en la que tiene sus orígenes, resaltando con nitidez la superación españolizante de la misma, pero implica también, como trataré de demostrar, una clara conciencia de su labor independiente y comprometida como escritor, tema este obsesivo para Cervantes en el conjunto de su producción literaria. En suma, «La señora Cornelia» vendría a erigirse conforme a esta lectura en el mejor exponente del tránsito que va de la *novella* a la novela.

Conocida es la diferenciación en dos bloques que sobre las *Novelas ejemplares* se ha postulado. Atkinson (1986) sustenta que el abismo estético existente entre ellas fue la causa de la no inclusión de cinco de estas («La fuerza de la sangre», «La española inglesa», «El amante liberal», «Las dos doncellas» y «La señora Cornelia») en la edición de Rodríguez Marín (1948): «Conceived in the Italianate tradition of amorous intrigue, incredible coincidence, and total innocence of philosophic intention, they constitute an artistic anachronism in the company of the other seven» (Atkinson, 1986: 127). En su artículo, se traza la influencia que la *Filosofía antigua poética* del Pinciano ejerciera en los designios artísticos de Cervantes. Si es mejor el imposible probable que el probable imposible, ciertamente con esta novela quebraba Cervantes los principios que con empeño se propuso seguir en el resto de su producción. La misma opinión había ya vertido E.C. Riley (y tras él lo haría Cannavagio): «[Cervantes] no parece haber recordado [...] que las coincidencias son poco frecuentes de por sí y que, cuando se dan en

⁴ «La manera polar de sentir y concebir el mundo Cervantes es la que le impone el orden de sus novelas. Las doce narraciones se disponen en tres grupos de a cuatro, oponiendo las cuatro primeras a las cuatro últimas, y reuniendo a las cuatro centrales en dos parejas, cuyos elementos se oponen entre sí. La primera (*La gitanilla*) se opone a la duodécima [...] la tercera (*Rinconete*) a la décima (*La señora Cornelia*)... Quizá se considerará esta visión orgánica de la colección de novelas únicamente como ingeniosa, y puede que sólo lo sea y, además, que sea un error; esto no impide que sea obligatorio el considerarla como un conjunto, pues Cervantes, en su prólogo, dice: 'y si no fuera por 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'» (1962: 25-26).

rápida sucesión, el efecto acumulativo que producen es la falta de verosimilitud» (Riley 1971: 287). Siendo Cervantes un escritor ambiguo, pero que rara vez escribía «a humo de pajas» (Baquero Goyanes, 1976: 19), lo primero que cabe preguntarse es por qué Cervantes se ceba en criterios compositivos tan alejados a los que postulaba. A su intento de «poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 52) me remito para postular que «La señora Cornelia», esa novela que para Avalor Arce fuera «la más desalada carrera tras lo inverosímil» (1982: 19), responde no obstante a criterios cuidadosamente analizados por el genial escritor de Alcalá de Henares. En efecto, sostengo que en la predilección cervantina por jugar con el lenguaje —ciertamente engañoso a lo largo de todo el texto— estriba lo fundamental de este relato. Así pues, las constantes dificultades de credibilidad que el texto expone nos deben encaminar en primer lugar al recelo. Es de hecho esta exagerada contradicción entre la teoría general y la praxis desarrollada lo que ha de ponernos sobre aviso para afrontar la lectura del texto con ejemplar minuciosidad. Sin embargo, aun siendo la intriga un alto tanto rocambolesca, los resultados que presento han de tomar como primer y necesario fundamento una lectura argumental, denotativa, sobre la que se han centrado los estudios existentes. Es sobre esta que se erige una segunda, connotativa, alegórica o, quizás mejor, metanarrativa, una especie de reflejo teórico estilizado que no precisa de los espejos del Callejón del Gato para zaherir lo esperpéntico de ciertas veleidades novelescas.

Vaya, pues, por delante el siguiente resumen del argumento, preceptivo, por lo demás, dada la poca estima que sigue deparando la novela a Cervantes. Tras cursar estudios en la Universidad de Salamanca e intentar en vano servir como soldados en Flandes, dos jóvenes españoles, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, recalán en Italia. Recorren sus principales ciudades y deciden finalmente continuar sus estudios en la prestigiosa universidad de Bolonia. Una noche, el segundo de nuestros protagonistas sale a dar una vuelta mientras que el primero aguarda en casa, rezando. Quedan en encontrarse en alguno de los puntos que solían recorrer cada noche, pero el destino les tenía preparados otros planes. Atendiendo al reclamo de una voz en un portal, don Juan responde que sí cuando es preguntado si es Fabio. Esa voz femenina le entrega un bebé al que lleva a su casa para que lo cuide un ama. Vuelve al lugar donde recibió al

niño y encuentra una pelea. Don Alfonso de Este hace frente en solitario a las acometidas de Lorenzo Bentibolli y sus amigos. Don Juan intercede por el espadachín solitario y le salva. Por su parte, don Antonio en su salida se encuentra con una afligida mujer que le pide consuelo. Este atiende a sus ruegos y la conduce a su casa.

Cuando vuelve a salir de casa don Antonio se encuentra a su compañero. Se cuentan sus historias y comenzamos a sospechar que en su morada se encuentran ya madre e hijo. El resto de la novela se encamina a solucionar los encuentros acontecidos en esta curiosa introducción. Sabremos que don Lorenzo es hermano de la mujer, Cornelia Bentibolli, y que la pelea con el duque de Ferrara era producto de agravios de honor, ya que este es el padre del bebé. Tras ayudar al duque, Lorenzo acude a la posada de los jóvenes, en la que no sabe que se encuentra su temerosa hermana recién parida. En ese momento, don Juan hace suya la causa de aquel contra quien acababa de luchar.

Se encaminan a Ferrara para desafiar al duque, pero la sangre no llega al río, porque el noble confiesa ser el esposo de Cornelia y el padre de la criatura. Vuelven a Bolonia para encontrarse con ambos, pero se topan, corridos, con una prostituta de igual nombre en la habitación de uno de los pajes de nuestros protagonistas. El ama había hecho a la señora Cornelia recelar del comportamiento de los españoles y huyen las dos con el niño a casa de un cura amigo del ama. Allí los encontrará el duque por casualidad y allí tendrá buen fin el relato que se cierra con las felices bodas de casi todos los protagonistas.

Dice Baquero Goyanes en su prólogo que «La señora Cornelia» es una novela en la que una dama de manera peregrina encuentra marido, algo que ya antes había consignado Casaldueiro: «Las dos doncellas y la señora Cornelia: manera peregrina y peligrosa de recobrar dos damas a dos amantes y de que una tercera encuentre también marido» (1962: 25). Pero ese marido que en el plano literal es el duque de Ferrara, en el alegórico o metanarrativo no sería otro que el propio Cervantes, cuyos representantes en la narración son tanto el escueto narrador, a fin de cuentas un lector más, como los dos protagonistas españoles. La voz del narrador, mucho más firme en las últimas composiciones cervantinas, introduce en este caso una historia teleológica, «presenting a fiction and an existence justified by its ending» (El Saffar, 1974: 20). Sin embargo, esta finalidad, presentida por don Juan nada más conocer las cuitas de su invitada («Creed, señora, que imagino que estos tan extraños sucesos han de tener un *felice* fin, que no

han de permitir los cielos que tanta belleza se goce mal y tan honestos pensamientos se malogren» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. II, pág. 254)⁵, implica de entrada un guiño del autor, Cervantes, a su propia hegemonía sobre el novelar. Es decir, matizando el criterio de El Saffar, no solo el fin justifica la narración, sino que el laberíntico desarrollo de la misma hace que esta se vaya haciendo desde que comienza a fraguarse la propia acción. Don Juan y don Antonio, dos personajes que responderían en cierta medida a la condición de narradores del propio texto, forman en esta ocasión otra de las célebres parejas con las que Cervantes vertebra el curso de sus narraciones⁶.

Del primero se ha dicho que es impulsivo, del segundo, más cuitado. Esta parcelación de caracteres conformaría, a mi juicio, un alter ego de Cervantes del que, no obstante, el propio escritor no pudo evitar la burla ejemplar. Me refiero en concreto al episodio de la huida del ama, Cornelia y el niño. Hasta entonces, y pese a lo artificial de encuentros y desencuentros, estos 'narradores' han tenido en todo momento el control de la situación⁷. Pero esta dispar actitud de los dos españoles cabe entenderse también en función de otro adalid. A saber, sería don Juan quien entra en la *novella*, cuidando don Antonio siempre sus espaldas, o sea, consciente de su contrapeso en este juego de *cervantizar*, de atemperar los ímpetus vitales —es decir, licenciosamente novelescos— de su compañero.

Así pues, las competencias están divididas, mientras don Juan busca, don Antonio encuentra, y protege, como acontece en la marcha a Ferrara. De ahí ese «Qué ha de ser —respondió don Antonio— sino que yo quiero hacer un personaje en esta trágica comedia» (vol. II, pág. 267), con el que entra en acción este precisamente descuidando su labor de contención (novelesca) y dando pie, como decía, a que se pierda el hilo de

⁵ Todas las citas de «La señora Cornelia» corresponden a la edición de las *Novelas ejemplares* de H. Sieber.

⁶ Según H. Sieber, cuando don Juan toma a su cargo la «satisfacción o agravio» del caso de don Lorenzo (II, 258), lo que hace en realidad es comprometerse con la resolución de la novela, para lo que «solamente tiene que transformar el agravio en una amistad familiar» (Sieber, 1997: 29). Para Zimic, sin embargo, los personajes no son hacedores del relato, ya que, según él, ambos están en mutua dependencia con el resto de personajes, a un mismo nivel de ficción (1991: 109).

⁷ Ruth El Saffar cae en la cuenta de cómo don Juan sabe dónde está el niño cuando Cornelia le refiere su historia, dónde Cornelia cuando Lorenzo la suya, dónde los tres (Cornelia, el niño y el tío) cuando finalmente hace lo propio contando su versión de los hechos (1974: 123). Esta posición privilegiada hace que los dos españoles compartan en buena medida el desenlace de los acontecimientos.

la trama: todo, resalto, en aras de cincelar esa condición de pura metaliteratura que es «La señora Cornelia». Pero no adelantemos más acontecimientos sobre esta tensión dialéctica italo-española.

Después de introducir el narrador a don Juan y don Antonio, después de presentarnoslos en Bolonia tras haber vivido por las principales ciudades italianas (después de haberse podido imbuir de lo más granado de la literatura italiana, les suponemos), ciertamente el núcleo del relato se abre con una situación insospechada. Mientras que don Antonio, quien se avendría a encarnar mejor cierta complacencia con las formas y modos de una mayor contención narrativa —recuérdese que se queda en casa rezando mientras su compañero sale en busca de aventuras—, don Juan posibilita la intriga al mentir a una voz misteriosa y femenina que le pregunta si es Fabio. Miente con un sí por respuesta, algo que Avalle-Arce encuentra impensable en un hidalgo español, aunque, en buena lógica, devenga de «estricta necesidad argumental», pues un ‘no’ hubiese acabado con la novela ipso facto (1982: 19), además de antojarse carta imprescindible para envidar el talante de la *novella* italiana.

En efecto, tras este sorprendente ‘sí’, la novela está plagada de los ingredientes convencionales y socorridos de este género *all’ intreccio*. Situaciones, personajes y detalles permiten enmarcar el relato dentro de la vasta producción novelística transalpina que tiene a sus mejores exponentes en autores como Boccaccio, Bandello, Straparola y Giraldi Cinthio, entre otros. En este sentido, la mentira de don Juan no solo posibilita el desarrollo de la trama a un nivel literal, sino que en el alegórico que vengo postulando supondría la aceptación de ciertos postulados de la *novella*, en un primer intento de marcar su deuda con la literatura italiana, pero solo si esto viene acompañado de una sobreimpuesta españolización (lo que vendría a ser igual a decir *cervantización*) de la misma⁸. En términos maniqueos, cómicamente enseña así Cervantes lo artificiosamente malo, contraponiéndole lo bueno, lo suyo.

⁸ En absoluto es mi intención pergeñar un alineamiento político de Cervantes para nuestro alocado presente. Es más, considero plenamente fuera de lugar (por más que interpretar cueste poco y por más que siempre haya elementos de juicio que apunten en una dirección o en otra) aventurar que Cervantes se avendría mejor a buscar la sombra de la bandera del PP que la de Podemos; o la de Ciudadanos que la del PSOE; o incluso, ya puestos, que avalaría el procés. Vale que todo conocimiento es político, como señalara Said (1978: 29), pero me parece que este tipo de pretensiones debieran ser más comedidas.

De ser esto así, «La señora Cornelia» sería la novela en la que Cervantes postula con una mayor conciencia lo que defiende haber hecho en el prólogo a sus novelas. Sea la denominación de ejemplares una artimaña defensiva, un reflejo de la moral que cada lector pueda obtener de su lectura, una convención literaria o un desplante de la condición de imitable que el de Alcalá sentía estar legando a la posteridad, lo que sí parece claro es que al prologarse jactándose de ser el primero en novelar en lengua castellana, Cervantes tenía muy en mente a los *novellieri* italianos. En una de las numerosas colecciones de estos que corrían traducidas por España encuentra Pabst (1972) el mismo talante en voz del traductor⁹. Se refiere Pabst a las *Cien Novellas* de M. I. Baptista Giraldi Cinthio, traducidas y censuradas por Juan Gaitán de Vozmediano. Si ya para este lo que era aceptado en el contexto italiano no lo era en el español, Cervantes eleva la potencia del postulado. De este modo, junto al reflejo de los orígenes que Cervantes reconoce en su novela, su actitud, por marcadamente rocambolesca, supondría en buena lid una burla hacia la inverosimilitud de su talante, no obstante pueda estar también justificando la aceptación de algunos de los principios sobre los que sustenta este *modus narrandi*, así fuera tan solo en reconocimiento a lo que de popular tenían. Mas, con

⁹ «En España no había objeto alguno, ni concepto o idea, ni tampoco tradición que comprendiese exactamente a una novela. Pero había la larga tradición del ejemplo; la tradición de la historia [...] El instante del encuentro entre los productos italianos y las costumbres expresivas españolas es de un interés y un atractivo históricos excepcionales» (Pabst, 1972: 30). Al mismo respecto, fundamental parece el más reciente trabajo de Rubio Árzuez (2014), del que quisiera destacar lo siguiente: «Evidentemente calificar de ‘honestas’ las novelas de Giraldi era un poco arriesgado en 1590. Gaitán sabía sobradamente la pésima fama que la novelística italiana tenía en España, tachada a menudo justamente de lo contrario [...]». Es por esto que inmediatamente después, Árzuez se precipita a aclarar convenientemente el díscolo término: «‘Honestos digo, respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se vsa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hazer lo que se ha hecho, que fue, quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo qual vuo neccesidad de quitar clausulas enteras, y aun toda vna Nouela, que es la segunda de la primera Decada, en cuyo lugar puse la del Maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansouino. Esto y otras cosas semejantes hallara quitadas y mudadas el que confiriere la traduzion con el original, especialmente el saco de Roma que se quito por cuitar algunos inconvenientes que pudiera[n] seguirse de imprimirle’» (Rubio Árzuez, 2014: 6).

Hay, sin embargo, quien apuesta por una lectura transalpina más entregada, como Fuchs, para la que esta novela concibe «la idea de Italia como un entretenimiento que se consume, una cultura para apreciar si emularla necesariamente» (2009: 531).

todo, prevalece en última instancia que su magisterio se alza sobre esos mismos principios, nacionalizándolos y, por consiguiente, independizándose de aquello que no estaba dispuesto a aceptar. La remisión en este momento a la misma actitud que sostuviera Cervantes contra la comedia entonces en boga en España es manifiesta.

Fue Zimic quien, parangonando los modos de esta novela de Cervantes con los de la comedia, los remitió en última instancia a la *novella*, ya que buena parte de los lugares comunes (niño abandonado, mujer desamparada, hermano vengativo, matrimonio secreto, espadachines, equívocos, amores, ocultaciones, final feliz repleto de bodas...) de que se sirve la comedia remiten en última instancia también a los *novellieri*. En este sentido, la negación a satisfacer aquellos gustos poco honestos del público (según el señalado parecer de Vozmediano) no es sino fruto de lo que Cervantes consideraba como incompatible con su desempeño de escritor, negación sostenida a lo largo de toda su producción, desde el *Viaje del Parnaso* a el *Quijote*, pasando por sus *Ocho comedias y ocho entremeses*. Constatamos aquí un nuevo punto de apoyo, si bien, reitero, es posible que Cervantes se muestre en «La señora Cornelia» por momentos un tanto más condescendiente con la inclusión de ciertos dejes de la narrativa italiana de lo que fuera norma en su comedia.

Retomemos el texto: «¡Ah traidores, que sois muchos, y yo solo! Pero con todo no os ha de valer vuestra superchería» (vol. II, pág. 244). Quien así se expresa es el duque de Ferrara ante la acometida de don Lorenzo y sus camaradas. Mi intención es ir descubriendo cómo Cervantes va buscando apoyos en los diferentes protagonistas del relato en aras de atraerlos a su propia condición de novela. En otras palabras, diría que lo único que entra aquí en juego es la propia presencia de Cervantes frente a la caterva de imitadores y seguidores del modo de novelar italiano. Don Juan, por supuesto, sale en su ayuda y consiguen evitar el peligro. El duque cae y «Don Juan creyó que le habían muerto» (vol. II, pág. 245). No es así, pues continúa la disputa y finalmente los vecinos sacan luces a la calle y llaman a la justicia. En otras palabras, la acción salvadora de don Juan viene en ayuda del italiano y lo salva —por más que el noble llevara un peto protector que le protegiera de las estocadas lanzadas por sus enemigos, pues «con todo eso, sus enemigos le acabarían si él no se hallara a su lado» (vol. II, pág. 246).

Por su parte, don Antonio también ha tenido su curiosa aventura. Tras encontrarse con un «bulto negro» de persona, atiende a su ruego, que es este: «os suplico,

señor español, que me saquéis de estas calles [*este estado*] y me llevéis a vuestra posada con la mayor priesa que pudiéredes, que allá, si gustáredes de ello, sabréis el mal que llevo y quién soy, aunque sea a costa de mi crédito» (vol. II, pág. 247). Si antes el gallardo don Juan ha salvado al duque en un alarde de valentía cervantina, ahora la señora, ese bulto negro, le pide al aquietado don Antonio que socorra su situación, situación que, más allá de la clara lectura literal que suponen estos dos hechos, arranque de la novela, es la de la novela italiana que pide socorro a la española, si cervantina, para salvarse. Mientras tanto, bella mas desmayada, la señora no quiere que nadie la vea en ese estado. Reclama entonces la intercesión de unos españoles que ya conocen lo que novelescamente ha pasado entre el duque y don Lorenzo.

El no reconocer a su propio hijo, siguiente acontecer que traigo a colación, de nuevo nos fuerza a ver más allá del paramento de la literalidad. No sé qué tanto de verosimilitud queramos conceder a que una madre recién parida no reconozca a su propio hijo cuando lo toma en sus brazos. Sea como fuere, las pobres mantillas que lo cubren (reflejo tal vez de la humildad narrativa con que se quiere timbrar Cervantes) y la nueva mentira de don Juan sobre cómo se hicieron con el bebé despistan a la joven madre. Ante la necesidad de alimento del niño, así responde Cornelia: «Tráiganmele aquí, por amor de Dios —dijo la señora—, que yo haré esa caridad a los hijos ajenos, pues no quiere el cielo que la haga con los propios» (vol. II, pág. 250). Atento al mismo juego especular entre lo argumental y lo pseudo-teórico, propongo que consideremos ahora la correspondencia entre neonato y *neonovela*. Nacida de la italiana, los cambios producidos en el ropaje (ese contexto que era aceptado en el entorno italiano, pero no en el español del que hablaba Vozmediano y que asumiera por igual Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*), haría comprensible que la *novella* no sea capaz de reconocer a la novela¹⁰. Pero a pesar de no reconocer a su hijo, en un plano literal, la

¹⁰ En el siguiente encuentro de Cornelia con su hijo se produce este diálogo entre la señora y el ama:

«—Decidme, señora, ¿este niño y el que me trajisteis antes es todo uno? —Sí, señora, respondió el ama. —Pues, ¿cómo trae trocadas las mantillas? —replicó Cornelia—. En verdad, amiga, que me parece que estas son otras mantillas o que ésta no es la misma criatura. —Todo podía ser —respondió el ama» (vol. II, pág. 254). Prima de seguido la línea argumental y don Juan, ante su desconcierto —advírtase que reconoce las mantillas, no al hijo— acaba por decirle la verdad, produciéndose solo entonces el reconocimiento y la consiguiente alegría de la dama, quien desde este momento refuerza su deseo de estar en compañía de sus valedores. Llama la atención también que Cervantes haga emparentar al ama con la familia de un papa. ¿Responde este hecho a un encubierto paralelismo entre las frecuentes disputas del XVI y XVII entre el papado y la monarquía española?

abandonada madre pide que no se lleven al niño, «que me consuelo en verle» (vol. II, pág. 251). Por lo demás, de esta extravagante línea argumental destacaría que, si antes la mujer ni siquiera ha tenido tiempo de amamantar a su hijo, no ocurrirá lo mismo cuando la señora les pida a sus anfitriones algo de comer. Al así proceder, tanto las marcas de origen como las de independencia resultan manifiestas. En otras palabras, de motu proprio, Italia no es ya capaz de alimentar a su propio hijo, vendría a decir Cervantes. La novela cervantina, por medio de sus valedores dentro del relato, sí lo hace con Cornelia (como antes lo hicieron con el duque y lo harán de seguido con la sorpresiva llegada de don Lorenzo).

Antes de llegar a ese punto nos falta aún conocer la parte más jugosa del relato, en la que la joven refiere su historia: «Yo, señores, soy aquella que muchas veces habréis, sin duda alguna, oído nombrar por ahí, porque la fama de mi belleza, tal cual es, pocas lenguas hay que no publiquen» (vol. II, págs. 251-252). En la misma línea de apuesta por una lectura metaliteraria, recapitulemos sobre lo dicho aquí por Cornelia. Vanidosa por su belleza, la joven (en tanto que encarnación de la novella) se sabe admirada y en boca de numerosas lenguas. Claro está que Cornelia se refiere a las voces de sus vecinos, voces que llegaron pronto a oídos de don Juan y don Antonio, prendiendo el deseo de admirar esa belleza que ahora por fin tienen delante, modelándola ya a su gusto. Pero también lo es que Cornelia (Cervantes, en uno de sus muchos juegos con el poder de la palabra que tanto le fascinaron) 'se refiere' a la conocida aceptación y difusión de este género literario en diversas lenguas, entre ellas la suya misma.

Esta *novella* que vive a recaudo de un hermano celoso de su honra (posibilitando así el desarrollo argumental de la *novella* que los dos españoles, en compañía del seguro narrador, estarían transformando en novela), explica que ha quedado huérfana de padres (como lo serían Boccaccio o Cinthio). Un día sale para asistir a una boda y rinde el amor del duque de Ferrara, quien, recordémoslo, ya ha sido también salvado por la mosquetera intercesión de don Juan. Es decir, cuando la *novella* se descubre, avasalla voluntades y rompe las conveniencias sociales (y literarias) que Cervantes está tratando de mantener. La victoria del deseo, la promesa incumplida de matrimonio por parte del duque, la mujer que queda sola y embarazada bajo la autoridad de su encelado hermano: he aquí el embrollo causante de todos los problemas que la pareja de españoles se ve en obligación de enderezar.

Una vez que Cornelia sabe de hecho que está en compañía de su hijo, llama la atención la insistencia con la que ruega a don Juan y don Antonio que la acompañen a su aposento, a pesar de que por decoro los españoles habían decidido dejar a su huésped en compañía del ama: «pero ella replicó con lágrimas y con ruegos que entrasen a verla, que aquél era el decoro más conveniente, si no para su remedio, a lo menos para su consuelo» (vol. II, pág. 256). Este episodio, amén de facilitar en el nivel más básico y denostado de la trama el inmediatez del próximo de la venida de don Lorenzo, solo parece lógico entenderlo en función de otro nuevo ruego de la *novella* a la novela, metalingüístico, de reconocimiento de la deuda que la italiana siente hacia sus nuevos defensores.

La llegada de su hermano, quien a mi juicio es el personaje sobre el que hace recaer Cervantes el mayor lastre de la *novella* (lastre moral pero también literario), provoca el temblor de ama y señora, «pero solo don Antonio y don Juan estaban en sí, y muy bien puestos en lo que debían de hacer» (vol. II, pág. 256). De hecho, pareciera que ya supieran la proposición que el hermano de la señora Cornelia venía dispuesto a hacerles. La no confianza en las artimañas del duque, fundamentándose en la diferencia social entre su futuro cuñado y su hermana, espolea una de las predilectas causas cervantinas («el comer y el casar ha de ser a gusto propio»). Quizás esto debería conducirnos a un nuevo punto de fuga metanarrativo: ¿otra marca diferenciadora entre *novella* y novela?; ¿es ese duque salvado por don Juan, el duque del sombrero en prenda de gratitud, el abanderado italiano de la causa cervantina frente al inmovilismo medroso de don Lorenzo —si bien este también será más tarde convenientemente encauzado una vez que acuda en busca del auxilio de los españoles?

Sea como fuere, tras aceptar la petición de don Lorenzo para que interceda junto a él en el resarcimiento de su honra, acompañando al agraviado a Ferrara, la joven Cornelia se alarma. «¿Cómo? ¿Y tan presto os habéis arrojado a emprender una hazaña llena de inconvenientes? ¿Y qué sabéis vos, señor, si os lleva mi hermano a Ferrara o a otra parte?». A lo que responde de nuevo, seguro, don Juan: «Mucho discurrís y mucho teméis, señora Cornelia —dijo don Juan; pero dad lugar entre tantos miedos a la esperanza y fiad en Dios, en mi industria y buen deseo, que habéis de ver con toda felicidad cumplido el vuestro» (vol. II, pág. 259). Otra vez la confianza que muestra don Juan

denota, a mi entender, un dominio que se sobrepone a lo básico y meramente narrativo para afianzar el talante de esa nueva novela que se nos está fraguando entre las manos; así, a lo tonto a lo tonto, como en el «violante» soneto de Lope. En ambos casos, burla y hechura (hablemos de metapoema o de metanovela) se conjuntan. Este dominio que en apariencia se manifiesta en la actitud de los españoles, sobre todo en la de don Juan, implicaría también una tácita burla a lo azaroso de un género que se siente necesitado de una nueva guía, a la par que irónica o incluso un tanto contradictoriamente está asimismo siendo superado. Por eso lo que teme Cornelia es que su hermano, *en tanto que novella*, engañe a don Juan, en tanto que *novela*, sin que se llegue siquiera a atisbar un punto de confluencia en forma de *mediocritas*. Teme Cornelia que su hermano, vengativo, cornuto, se desembarace de don Juan y vuelva para acabar con ella, quedando por tanto inconclusa la configuración narrativa de este extraño experimento literario.

Menos por lo que concierne a lo estrictamente argumental que a lo metanarrativo, viene a continuación el que probablemente sea el avatar más interesante de la novela. Me refiero al único instante en todo el texto en que esta seguridad en la novela se quiebra por la 'traición' del ama, personaje *tan querido* por Cervantes a lo largo de toda su obra. Es más, diría que este episodio sirve para introducir una línea disyuntiva en la plasmación del relato. Recapitulemos: Cornelia, confiada en la honorabilidad de los españoles desde el primer momento, atiende ahora a los recelos de esta honorable pariente de un papa (de los Críbelos de Milán). El ama: «¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fíe de españoles, y les pida favor y ayuda! Para mi ojo si tal crea» (vol. II, pág. 262). El ama continúa su alegato haciendo ver a la señora que cuando sane no tendrán por ella el respeto que hasta ahora tuvieron, insinuando, por si esto fuera poco, que ha tenido que vivir duras luchas para mantener a flote su honestidad frente a ellos. No hay, empero, indicio alguno en la narración que sustente este parecer. Es más, poco después la propia ama vendrá a confirmar su cruel salida de tono cuando acabe confesando que «son unos benditos». Con todo, la todavía crédula *novella* vuelve a decantarse por uno de sus personajes más significativos, lo que implica que el final se prolongue.

Este pasaje ha sido interpretado como una confabulación cervantina contra aquellos narradores internos que, creyendo tener el control de la situación, terminan

por ser víctimas de su propia confianza. Sería el caso, por ejemplo, de Anselmo y Carrizales, o de los duques en la segunda parte del *Quijote*. Tal vez haya algo de cierto en ello, ya que el narrador aparece para cercenar este pasaje, más omnisciente que nunca, diciendo: «Dejémoslas ir, que ellas van tan atrevidas como bien encaminadas» (vol. II, pág. 263). Pudiera ser también que ese no ser oro todo lo que reluce en los españoles sea una referencia de Cervantes a la forma de ser-novelar de algunos de sus compatriotas, con lo que lograría desmarcarse de esa narrativa española que despreciaba por 'no ejemplar' (avivemos el episodio en el que el cura y el barbero expurgan la biblioteca de Don Quijote), al igual que ocurre con la *novella* italiana coetánea. Por lo demás, resplandece la sospecha de que Cervantes persigue en verdad algo más tangible.

Una vez se ha producido la reconciliación entre el duque y don Lorenzo, todos nuestros protagonistas vuelven a Bolonia. Acontece entonces, ante la huida de Cornelia, una situación ciertamente curiosa. Del mundo de la nobleza el relato pasa con brevedad al mundo picaresco de los pajes. Uno de ellos, ante la búsqueda de don Antonio, descubre a un compañero diciendo que está en su habitación en compañía de una mujer llamada Cornelia. Cuando todos se encuentran finalmente en la habitación en que yacían el paje Santiestebán y la otra señora Cornelia, se nos dice: «Preguntole el duque que si era verdad que se llamaba Cornelia; respondió que sí y que tenía muy honrados parientes en la ciudad, y que nadie dijese 'deste agua no beberé'. Quedó tan corrido el duque, que casi estuvo por pensar si hacían los españoles burlas dél» (vol. II, pág. 270).

Bien parece que la inclusión del ama en la dirección de la trama argumental le sirve a Cervantes para hacer una clara declaración de principios contra la picaresca que representan aquí los pajes, la ramera Cornelia y la propia ama. No obstante, ese «deste agua no beberé» con el que se defiende altanera la damisela ante tan nobles señores podría ser entendido en función la necesidad puntual de recurrir a un submundo para el que Cervantes no encuentra cabida en la literatura, o es más bien que no quiere encontrar cabida, como cabe deducir de su más significativa incursión picaresca en *Rinconete y Cortadillo* (véase en nota 4 la relación especular que Casaldueiro advierte entre esta novela y «La señora Cornelia»). Sin embargo, junto a la negación de este género, podría aceptarse que Cervantes, aquí sí ejemplar en un sentido moral, estaría justificando la inclusión específica de ciertos pasajes de corte picaresco con el fin de resaltar lo pernicioso de este mundo y de su consecuente literatura. Sea como fuere,

¿vale suponer que hacían en este pasaje burla del duque en verdad los españoles? Parece claro que no a un nivel consciente, literal, aunque si seguimos sosteniendo que son ellos dos los más genuinos directores de escena, la aparente responsabilidad que sobre ambos hace recaer a conciencia el autor es también castigo a sus compatriotas protagonistas por haber caído en la tentación de abandonar sus papeles, el de ejemplares escritores, para dejarse embaucar por la parafernalia de la *cómica tragedia*. Me refiero, sobre todo y como decía antes, a ese querer ser actor de don Antonio, a esa dejación de su función en aras de dejarse llevar por el colorido efectista de la narración italianizante. Sin embargo, este ligero pecar permite a Cervantes sobreimponer su magisterio sobre todas las voces agentes del relato. Tal es así que la declaración que el duque hace cuando acepta cumplir finalmente su palabra de esposo («y más que Cornelia es tal que merece ser señora de un reino. Pareciese ella, y viva o muera mi madre, que el mundo sabrá que si supe ser amante, supe la fe que di en secreto guardarla en público», vol. II, pág. 266) se rompe precisamente al entrar lo picaresco en juego. Porque ese reino, que lo es literario, no admite complacencias con pajes y rameras tan del gusto de ambas nacionalidades. En efecto, de ponderarse que recae en la acción del duque la obertura italiana de la obra, quizá se podría afirmar que el amor que don Alfonso de Este manifiesta, amor que su madre ha expresamente obstruido hasta entonces, debiera entenderse como el amor de un escritor por una obra (literaria) que intereses ocultos, que no se especifican, coartaban: a saber, la supeditación del escritor al gusto mayoritario del público, la célebre 'bestia fiera' de Alarcón (amén del dinero consiguiente, simbolizado aquí por la herencia.) Ahora, gracias a la mediación de los españoles, esta lacra queda superada pese a la puntual tentación que acecha a unos y otros.

El pasaje permite, además, como indicaba, alargar barrocamente la conclusión cuando ya se suponía resuelta, proyectándose en ese final de reconocimientos mutuos en el que el tono de comedia confirmará el 'felice fin'. Tras despedir por atrevido a Santiesteban y echar a la otra Cornelia, o sea, tras renunciar a cualquier viso picaresco, el camino, argumental y metaliterario, queda expedito. Pero otra casualidad hace que el duque venga a hallar en la casa de su amigo el piovano (personaje clave de la *novella*) a las 'fuyentes' cobardes. Este amigo de correrías no explícitas pero que se suponen no del todo pudendas será el que ponga finalmente en manos del duque el fruto de su 'primera palabra'. Pero adviértase de nuevo que es el ropaje y, sobre todo, las joyas, lo que en

primer lugar 'reconoce' el aristócrata. Ese niño, símbolo de la mutación de la *novella* en la novela cervantina, nos vuelve a advertir de la importancia de la apariencia, de las formas, de la palabra que encubre los tópicos ironizados y que están a punto ya de ser completamente superados en el *violante* hacerse de la '*novella-a-novela*'.

Solo la visión de Cornelia hace que el duque se aperciba que el bebé al que besos daba es en efecto su hijo. Veamos la reacción del noble al ver a su esposa: «El duque, sin hablar palabra, dio el niño al cura, y volviendo las espaldas se salió con gran prisa del aposento». Acto seguido, llega la de Cornelia: «¡Ay señor mío! ¿Si se ha espantado el duque de verme? ¿Si me tiene aborrecida? ¿Si le he parecido fea? ¿Si se le han olvidado las obligaciones que me tiene?» (vol. II, pág. 273). Pero no sale del aposento porque aborrezca a Cornelia, sino para dar cumplida cuenta de las obligaciones que con ella tiene haciendo llamar a los tres protagonistas restantes que quedaron en Bolonia. La *novella*, o quizá ya sería mejor decir la novela, teme no gustar a quien la puso en marcha, por más que esto ya no sea posible. La frialdad del duque ha de entenderse en función de la deuda que siente hacia los que han hecho factible tan bella mutación. La bromita con la que el noble recibe a sus invitados es de nuevo *deгна de meraviglia e ammirazione*, mas apenas una postrera concesión cervantina a unos modos de los que el lector ya conoce su condición de mero juego, de juego poco gratificante. Sin embargo, a pesar de lo dicho, hay que reconocer que no deja de sorprendernos un tanto *tanto* vaivén. ¿Venganza por el corrimiento sufrido ante la otra Cornelia? ¿Preparación climática del efectista y feliz final, si hispano? Quién sabe. Pero lo seguro es que don Juan y don Antonio, una vez levantado el velo de la enésima mentira, dan la broma por «la más discreta y más sabrosa burla de este mundo» (vol. II, pág. 276).

La guinda de este desenfreno narrativo queda para un final que es mucho más metaliterario que propio de comedia, como no podía ser de otra forma. Al menos así se señorean sus efectos. Porque, aunque sea cierto que las varias bodas respondan al tono de fin de fiesta afín a la comedia, lo que destaca aquí es la negativa de los españoles a aceptar las ventajosas nupcias que el duque ofrece a sus valedores. Ellos ya han cumplido su objetivo de españolizar la *novella* y aducen corteses las costumbres de su tierra vizcaína, en la que los señores se casaban con gentes del lugar¹¹. A mi juicio, estas bien

¹¹ Avalle-Arce, bajo un cariz nacionalista, alega razones de sociocentrismo vizcaíno, que no vasco, a tenor de lo postulado por Juaristi: «De estos godos, según García de Salazar, procederían nueve linajes de la merindad de Castilla

aceptadas excusas han de entenderse en función de la lectura metaliteraria que he venido postulando. La novela, la única de entre las *ejemplares*, por cierto, que se desarrolla fuera de los dominios españoles, ha hecho una incursión en la *novella*, a petición reiterada de esta, decidiendo al final poner tierra de por medio para volver a su patria. Una vez pulida en lo posible, el producto que queda, el niño, la *novella*-novela, no necesita ya de don Juan y don Antonio. Cervantes, así, siembra su magisterio al cercenarse con teórica ejemplaridad narrativa, por más que se nos advierta también, literal y educadamente, que los contactos con los italianos nunca se han de perder del todo, manteniéndose por años una amistosa correspondencia entre los protagonistas.

«Diera un dedo / por saber la verdad segura, y presto», decía Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (pág. 93) reflejando así la rugiente necesidad de conocimiento sobre la condición humana que rezuma el conjunto de su obra. Limitado en pretensiones, he dado otro, y lo sigo dando, por saber si este recorrido ha dado con la salida del laberinto que Cervantes tejiera en «La señora Cornelia». Vaya o no bien encaminado al plantear esta salida a volapié, sí que me queda claro que el entrenamiento azaroso de que hace gala Cervantes en esta novela responde a una meticulosa estrategia. No entro a valorar la calidad literaria de este raro engendro, por tener con todo y pese a todo más de falso ensayo que de *novella*-a-novela. Me limito a reflejar una lectura oculta como la noche en que se abre el relato, una lectura que toma en consideración la impronta de un lenguaje de pareceres, suposiciones, creencias, imaginaciones y mentiras, lo que a mi entender insta a recelar de esa otra lectura argumental por la que se ha menospreciado la obra de un escritor que, recordémoslo de nuevo, no escribía 'a humo de pajas'.

Así como no nos extraña que Cervantes haga hablar a Cipión y Berganza de la posibilidad de hablar en el *Coloquio de los perros*, «una meta-novela más francamente dedicada al estudio de las relaciones entre vida y ficción que cualquier otra obra cervantina, salvo el *Quijote*, y más íntimamente comprometida con la experiencia del

de la Vieja, la Montaña, Vizcaya y Alava [...] Como se ve, García de Salázar se consideraba vizcaíno: es decir, un hidalgo de castellano de Vizcaya descendiente de godos. No vasco, ni nada parecido. Para don Lope, los vascos eran exclusivamente los de Aquitania» (2013: 65). Poco después, proclama Juaristi: «La consecuencia más importante de la yugulación del proceso estamental en el plano jurídico, la constituye el triunfo de la nobleza universal de los vizcaínos; es decir, de todos los vizcaínos, hidalgos y moradores que se recogerá en el Fuero Nuevo de 1527». Dejo al amable lector la ponderación del comentario, mas no sin antes recordar cómo Cervantes manifiesta semejantes simpatías para otros centrismos de las Españas, como el catalano o el portugués.

escribir en sí» (Dunn, 1973: 118), me gustaría proponer para concluir que no muy diferente es lo que Cervantes acomete en la novela que precede a *El casamiento engañoso* y al propio *El coloquio de los perros*. No ha de sorprendernos, por tanto, su ubicación, que serviría de epígono a esas novelas que por idealistas Rodríguez Marín decidiera borrar de un (no) plumazo de su edición de las ejemplares. Lo demás queda dicho. Se marca una deuda, la de la novela cervantina con la *novella* italiana, y se la supera. He aquí «La señora Cornelia», novela que como Carlos Fuentes proclamara un día, me enseñó que «en literatura solo se sabe lo que se imagina» (2002: 313). O al menos así me lo parece a mí también.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C. / Instituto Miguel de Cervantes, 1982.
- ATKINSON, William C., «Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*», en *Critical Essays on Cervantes*, ed. de Ruth El Saffar, Boston, G.K. Hedí and Co, 1986, págs. 123-139.
- ARROYO, Florencio y Antonio REY HAZAS, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Galatea. Novelas ejemplares. Persiles y Segismunda*, Sevilla, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- , ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1982.
- , «La ejemplaridad de una novelita», *Quaderni ibero-americani*, 78, 1995, págs. 5-8.
- BAENA, Julio. «Novela señoresca: La señora Cornelia o señorial monumento agrietado», *Romance Quarterly*, 61.2, 2014, págs. 100-110.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Madrid, Gredos, 1962.
- CASTRO, C., ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *La señora Cornelia*, Salamanca, Anaya, 1965.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Viaje al Parnaso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1794.
- DE ARMAS WILSON, Diana, «Of Piracy and Plackets: Cervantes' *La señora Cornelia* and Fletcher's *The Chances*», en *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI*, ed. de Francisco la Rubia P., Newark, Juan de la Cuesta, 2000, págs. 49-60.

- DUNN, Peter N., «Las *Novelas Ejemplares*», en *Suma Cervantina*, ed. de Juan Bautista Avalle Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, págs. 81-118.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes Novelas Ejemplares*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- FRIEDMAN, Edward H. «Exemplary irony: Cervantes's La señora Cornelia in Context», *Romance Quarterly*, 61.2, 2014, págs. 86-99.
- FUCHS, Barbara, «A Italia la pluma: Ironía e imperio en las *Novelas ejemplares*», en *Cervantes USA. 39 cervantistas en EEUU*, ed. de Georgina Dopico Black, y Francisco Layna Ranz, Madrid, Polifemo, 2009, págs. 517-534.
- FUENTES, Carlos, *En esto creo*, México D.F., Seix Barral, 2002.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Crítica, 2013.
- JUARISTI, Jon, *Espaciosa y triste*, Madrid, Espasa, 2013.
- MCKENDRICK, Melvina, «The Curious and Neglected Tale of La Señora Cornelia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82 (5), 2005, págs. 701-715.
- RICAPITO, Joseph V., «Approaches to Sentimentality. Two Exercises in Yearning: Cervantes and Cesare Pavese», en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, ed. de Mercedes Vidal Tibbitts, Newark, Juan de la Cuesta, 1996, págs. 57-63.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. «Lucas Gaitán, Giraldo Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *Lejana* 7, 2014. [Disponible en: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/73/66> (Consulta: 19 de noviembre de 2017).]
- SAID, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- SIEBER, Harry, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1997.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «La 'trágica comedia' de «La señora Cornelia» de Cervantes. Algunas notas acerca de su estructura e interpretación», *Valladolid: Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid*, 18, 1980, págs. 153-167.
- ZIMIC, Stanislav, «“La señora Cornelia”»: Una excursión a la “novela” italiana», *Boletín de la Real Academia*, 71.252, 1991, págs. 101-120.