GT 45: Construcción de subjetividades en la narrativa española de los Siglos de Oro

Identidad en *La española inglesa*: belleza y fealdad como símbolos de muerte y renacimiento

Adriana Kania[1]

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

kaan@adinet.com.uy

La española inglesa de Miguel de Cervantes atrae nuestra atención desde la ambigüedad de su título y por las dualidades presentes en el relato, así como por el hibridismo de la protagonista, los personajes opuestos y complementarios —no exclusivos de la novela que analizo, pero sí con características muy peculiares. Esta *Novela ejemplar* despierta nuestro interés, además, porque gran parte de la historia se desarrolla en un país lingüística y culturalmente distinto al español, y por la preocupación que el autor otorga a la verosimilitud de su historia, al marco espaciotemporal donde la sitúa, la precisión —casi obsesiva— con que calcula fechas, tiempo transcurrido y edades.

En esta investigación me interesa considerar la metamorfosis física de Isabel como una muerte y renacimiento del personaje —que sucede sobre el final de su permanencia en la corte de la reina Isabel de Inglaterra y es inmediatamente posterior al reencuentro de la protagonista con sus padres biológicos—, luego de sufrir la violencia física y psicológica que significó el rapto por parte de Clotaldo al inicio de la novela. Este último episodio marca la pérdida de la identidad de Isabel, su reificación, desde el momento en que deja de ser la amada hija de sus padres para transformarse en un «despojo», un objeto de deseo y una esclava.

Por tal motivo, es importante atender el episodio del envenenamiento con tósigo, la transformación belleza-fealdad-belleza desde el punto de vista simbólico, como una máscara con la que el autor viste, reviste o transforma a la joven, quien, a su vez, la

[1] Estudiante de la Licenciatura en Letras. Técnica Universitaria en Corrección de Estilo (lengua española)

«utiliza» para liberarse de un medio adverso y negativo para lograr la deseada unión con Ricaredo, ya que su belleza física la perjudicó, actuó en su contra, despertó celos, envidias y ambiciones. Pero sobre todo, el medio resultaba adverso para manifestar su verdadera identidad. De esta manera, su fealdad —como signo de su dolor— funcionaría como una autoprotección. Por lo tanto, la pérdida de la belleza que causó su reificación contribuye a su reconstrucción como sujeto.

Por consiguiente, el desenlace de este episodio es un nudo dentro de la novela, porque sus consecuencias serán las que desencadenen todos los hechos futuros y, además, todo este pasaje, desde el comienzo e incluyendo su permanencia en la corte de la reina inglesa, puede considerarse como una «novela» dentro de la novela. Por lo tanto, luego del envenenamiento y la metamorfosis, la identidad de la protagonista femenina sufrirá otro cambio importante, otra mutación: su comportamiento pasivo devendrá activo. Dejará de ser un simple «despojo» para transformarse en una mujer que sabe con certeza qué es lo que desea, cuál es su objetivo y cómo llegar a su meta, además, tomará decisiones que en el comienzo del relato no fue capaz de tomar a pesar de su valentía. En síntesis, dejará de ser un personaje movido por las fuerzas del destino para comenzar a buscarlo por sí misma, tendrá voz propia.

¿Cómo construye Cervantes a sus personajes? ¿Son libres hombres y mujeres para tomar cualquier clase de decisiones? ¿Qué idea tenemos acerca de persona, personaje y máscara? (Johnson, 1995). Las máscaras con las que están revestidos, las que los transfiguran, ¿son impuestas o voluntarias? (Olid Guerrero, 2009). La doncella española y la reina inglesa funcionarían como dos personajes antagónicos y complementarios, dos identidades intercambiables o sustitutas (Alcalá Galán, 1999). Por lo tanto, podríamos considerar a Isabela como un *alter ego* de Elizabeth. Indudablemente, los personajes sostienen y alimentan el sentido más profundo de la obra en Cervantes (Alcázar Ortega, 1995).

Para esclarecer y profundizar estas cuestiones propongo analizar el simbolismo a través de la imagen que el autor nos ofrece de los personajes, su representación, sus efectos visuales: el vestido, los adornos, las joyas; el texto como un escenario, «narrativa espectacular» (Sánchez, 1993). Otro de los cometidos es profundizar en el significado simbólico y los poderes ocultos atribuidos a las piedras preciosas, las perlas, los metales y los colores —interpretando el símbolo como la representación de algo vago, desconocido y oculto para nosotros (Chevalier, 1999: 25-40).

Sobre la base de las afirmaciones de Dunn, quien propone «considerar las narraciones como ficciones, no como documentos sociales, por un lado, y fantasías idealistas, por el otro, […] el epíteto *ejemplares* quizá pueda ampliarse para significar

algo que es compatible con la variada y sutil mente cervantina» (Dunn, 1973: 90). De acuerdo con lo expuesto por Ruta, entendemos como inseparables para Cervantes poética y moralidad, estética y ética; «unión solamente confiada al lector, al que se deja libre de juzgar frente a un texto voluntariamente ambiguo por su novedad» (Ruta, 1999: 1169), donde se presenta una situación lingüística abierta a lecturas múltiples.

Algunos temas que han ocupado a la crítica cervantina

En lo vinculado con el género literario se ha considerado que *La española inglesa* es una fusión entre el relato idealizante o «romance» y la ficción novelesca o «novela» realista. Quizás por ese motivo la crítica la ha catalogado como un cuento de hadas, espiritual e idealista, o como una novela realista que ofrece un retrato más o menos fiel de las relaciones entre España e Inglaterra en la época de Cervantes. De acuerdo con lo que nos dice Riley al respecto, «En la ficción en prosa de Cervantes coexistieron dos diferentes tipos de escritura […] y la posibilidad de que el autor no evolucionara definitivamente hacia una forma determinada, sino que hasta el final de sus días escribió alternativamente en una de las dos o en una combinación de ambas» (Riley, 1981: 38).

En este sentido, Riley considera a *La española inglesa* como una obra predominantemente «romance». En la misma clasificación incluye a *La Galatea* y el *Persiles,* y a las *Ejemplares: El amante liberal, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas* y *La señora Cornelia.* En la obra que es objeto de nuestro análisis encontramos características comunes a los «romances» en prosa. Citamos algunas que de acuerdo con Riley parecen las más pertinentes a Cervantes y al caso concreto de *La española inglesa:* una historia de aventuras o de amor (o ambas); el viaje, la búsqueda y los «trabajos»; la resolución de la acción o las peripecias (o los reencuentros) mediante el recurso de anagnórisis; el triunfo de la virtud sobre algunos asuntos morales y la intervención de la Providencia, entre otras.

Sin embargo, los personajes de Cervantes no han sido simplificados psicológicamente, al contrario que en el «romance», son individuos, hombres y mujeres que evolucionan a lo largo de la narración. Tampoco son exclusivamente bellos o virtuosos (recordemos que Isabela se vuelve «fea») o de linaje noble (es bella y virtuosa pero es la hija de unos mercaderes), por lo tanto, en este aspecto también encontramos dicotomías y ambigüedades muy propias de la prosa cervantina.

«*La española inglesa* anuncia el hilo argumental que enhebra las aventuras del *Persiles,* en las dos obras los amantes, excelsos ejemplares humanos, llegan al

matrimonio […] después de haberse purificado con el sufrimiento (Lapesa, 1971: 258)»[2]. Probablemente, la intención de Cervantes fue la de resaltar la novedad del género y poner en relieve sus diferencias con el cuento de tradición medieval. El atributo *ejemplar* podría haberle resultado útil en el sentido de que sus «novelas», aunque procedían de las italianas, concedían importancia a la moral y no eran relatos «licenciosos». Por lo tanto, encontramos unidas en su obra verdad poética y moralidad, herederas de la retórica clásica que a finales del siglo XVI se habían impuesto en la cultura española; neoplatonismo y neoaristotelismo fueron bien conocidos por él.

La fecha en que fue escrita la novela también es motivo de polémica. Algunos críticos opinan que, aun al presente, el tema de la fecha de composición no está resuelto (Olid Guerrero, 2009; C. Ruta, 1999). Otros (R. El Saffar, 1974; Avalle-Arce, 1973; Lapesa, 1971) consideran que, por su marcado espiritualismo y sus vínculos con obras que corresponden al período final de la vida del autor, como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, pertenece al grupo de sus últimas novelas. Asimismo, por el especial tratamiento que recibe en la novela el tema inglés y la figura de Elizabeth I Tudor, debe haber mediado un espacio de tiempo considerable, desde la muerte de la reina (1603) y después de concertarse la paz con los ingleses (1604) hasta que se escribiera el texto. De acuerdo con la opinión de Lapesa la fecha de composición se situaría entre 1609 y 1611 (Lapesa, 1971: 253-254 [s.v. nota 19]).

La cronología interna de la obra también es otro aspecto que atendió la crítica. La novela comienza con el saqueo de Cádiz. ¿A qué hecho histórico se refiere el autor? ¿A qué figura en concreto? Essex, Drake, Leicester… En este sentido, deberíamos intentar conciliar dos posturas extremas. Por un lado, la lectura realista que busca identificar en el texto datos históricos precisos, por otro, el análisis formal que niega a la ficción literaria consideraciones sobre la realidad histórica. Lo más oportuno sería ver el suceso histórico como un recuerdo (colectivo) acerca de la relación y el conflicto entre ambos países. El tratamiento que el autor otorga al tema inglés, a la imagen de la reina y a lo vinculado con el criptocatolicismo contribuyen a desdibujar los rencores y tensiones existentes.

Sobre todo, me interesa destacar que la importancia que se le otorga en la obra a la espaciotemporalidad y a las fechas está directamente vinculada con la verosimilitud. En palabras del autor una buena forma de reflejarla es «mostrar con propiedad un desatino». La búsqueda de *verosimilitud* relaciona a Cervantes con la figura de Alonso López Pinziano, *Philosophía Antigua Poética*, obra en la que profundiza sobre la

[2] El autor aborda en profundidad el tratamiento del tema inglés en la obra de Cervantes y su evolución, vinculado con su pensamiento e ideología. Además, otros autores también han considerado a *La española inglesa* como una miniatura del *Persiles* (Avalle-Arce, 1973: 203-204; Clamurro, 1995: 116).

verosimilitud en la obra artística y la vincula con otras cualidades como el *decoro* y la *coherencia* (Montero Reguera, 1996: 1075). Cervantes, desde su juventud, probablemente a través del maestro López de Hoyos, estuvo en contacto con la crítica erasmista y muy familiarizado con esos textos (Lapesa, 1971: 247).

El autor de las *Ejemplares,* gran conocedor de la teoría literaria de su tiempo, era consciente de que para lograr verosimilitud en un relato es importante ubicarlo espaciotemporalmente. En *La española inglesa* encontramos personajes históricos conocidos (Isabel I de Inglaterra), datos históricos que estaban presentes en la memoria popular (el saqueo de Cádiz); edificios conocidos (el Monasterio de Santa Paula) y localizables (la casa que Isabela y sus padres alquilan y luego compran en Sevilla); ciudades conocidas (Londres, Cádiz, Sevilla, Roma). De esta forma, el autor consigue manipular hábilmente al lector de manera que piense que lo hechos que se narran sucedieron.

La posible visión erasmista de Cervantes consigue plasmar en el relato una inversión de las expectativas estéticas e ideológicas del lector espectador de la época que lo lleva a un examen de conciencia y a una realización en su vida diaria de los valores morales implícitos en la ejemplaridad de la novela. Por lo tanto, nos encontramos con una obra que presenta diferentes niveles de lectura: ejemplar y estética, espiritual, política, social e histórica (Collins, 1996: 55). Además, sus vínculos con la tradición folclórica y sus relaciones —aunque de manera indirecta, a través del *Persiles*— con la obra de Heliodoro, habilitan la interpretación del simbolismo o de los aspectos mágico-simbólicos de la fábula.

Isabela, la española de Cádiz: un despojo, una joya preciosísima y una roca en mitad del mar

Como decíamos al principio, la novela que analizamos presenta ambigüedades manifiestas desde su título. En *La española inglesa,* percibimos como un llamado de atención desde que empezamos la lectura que quizás nos alerta acerca de la visión crítica sobre las relaciones entre ambos países y, sobre todo, sería una llamado de atención hacia los contemporáneos de Cervantes. Una mujer no puede ser a la vez española e inglesa, y mucho menos si consideramos la época en que fue escrito el relato. Podríamos entenderlo como «la española que también es inglesa» o «la inglesa que también es española», no como un oxímoron, sino como una ecuación, (Johnson, 1986: 519) cuyo resultado es el hibridismo que encarnará el personaje protagónico femenino, quien, para reforzar estas dualidades, es Isabel la española o Isabela, «que así la llamaban ellos».[3]

[3] Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares,* «La española inglesa», vol. II, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1982: 49. Todas las citas de la obra de Cervantes se toman de esta edición, de

Para coronar estas duplicidades, sabemos que mantiene el español —su lengua materna — y habla con perfección el inglés. Es decir, Isabel*a,* no solo tiene dos nombres y doble nacionalidad, sino que además es bilingüe.

Por lo tanto, representa un bien mercantil, y su bilingüismo adquiere el valor de capital simbólico. Su belleza incomparable y sus muchas virtudes, honestidad, recato, castidad, discreción, elevan su precio a la altura del de una «joya preciosísima». Esta novela paradojal planteará acontecimientos que cuestionan fuertemente los valores morales de la sociedad de la época y bien podríamos pensar que no fue escrita

> … para miembros de la corte española o inglesa. Tampoco pretende entretener al clero, a monarcas o a nobles o a esos pocos mercaderes adinerados de principios de siglo. Esta novela parece estar escrita […] para los que solamente pueden vivir literariamente el sueño idealista de los romances, de las comedias o de las novelas de aventuras (Olid Guerrero, 2009: 237).

El relato comienza con un acto que algunos autores han visto como una inversión a la norma, (Clamurro, 1995: 116) la violencia que refleja el rapto de una niña inocente por parte de un hombre «supuestamente» noble, católico (aunque en secreto) e inglés. El narrador utiliza el término «despojo» para referirse a la niña de poco más de siete años que fue arrancada de los brazos de sus padres, quienes, aunque lo suplicaron, no fueron escuchados por Clotaldo, el caballero inglés que la roba —incluso contraviniendo la voluntad y las órdenes del conde de Leste— y la oculta en su nave para llevársela hacia Londres.

El noble inglés llega con Isabel a Londres y se la entrega a su esposa Catalina como «riquísimo despojo». Aunque aparentemente sencillo, el argumento encierra ambigüedades (desde lo lingüístico), así como diversas cuestiones morales que no quedan del todo claras. El narrador nos dice que Clotaldo, «aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel», (Cervantes, II: 48) como si el rapto hubiera sido un acto sin malicia y no encerrara fines oscuros ni intereses personales. Sin embargo, este caballero noble y católico secreto se aficiona a una belleza que lo turba, de alguna manera lo domina y lo lleva a cometer un acto que desde la moral cristina no tiene justificación: el rapto de una niña inocente.

En el relato, la moral no coincide con el linaje ni la creencias con la virtud. En *La gitanilla,* el secuestro lo realiza una gitana vieja y pobre, pero en este caso no se trata de alguien pobre o de oscuro linaje, sino todo lo contrario. Por lo tanto, también deberíamos verlo como una inversión a la norma, de manera que el narrador cuando

aquí en adelante se identificarán con el nombre del autor, el número del volumen y el número de página entre paréntesis.

intenta «justificar» el delito que cometió Clotaldo, en realidad lo que consigue es hacernos pensar en lo contrario o, por lo menos, poner en duda su moralidad. Si a todo esto le sumamos el secreto acerca de sus creencias religiosas y, más aún, la presencia en su casa de una niña española que secuestró y mantiene «encerrada» sin dar de ello conocimiento a la reina, estamos ante una situación que nos desestabiliza y, también, debería provocar un efecto equivalente en el lector espectador de la época.

El noble Clotaldo educa a la española como quien invierte en un objeto de valor, ella es su deseada posesión, sin embargo, la mantiene como «esclava». Isabela no solo es un objeto, sino sobre todo un oscuro objeto de deseo, que *es* o *existe* por su belleza, y adquiere el valor de una «joya», porque además de ser hermosa es virgen y casta. Sin embargo, a pesar de su pasividad y reificación, Isabel ocupa el centro del relato. En un ambiente extranjero y hostil no resulta extraño que Isabel —o Isabela— presente cierta inestabilidad no solo en el nombre, sino en lo vinculado con su identidad. Porque la educan con esmero pero no deja de ser una esclava que «sirve» en la casa de una familia noble.

Algunos autores han visto el centro del relato en el rapto, otros, en el episodio de la pérdida de la belleza por envenenamiento. Nos encontramos con «dos vías narrativas principales que se entrelazan en la novela», la primera de ellas se resolverá con el reencuentro de Isabel con sus padres, la otra estará vinculada con la evolución de su relación amorosa con Ricaredo (Olid Guerrero, 209: 241). Lo cierto es que en ambos casos la belleza parece ser la causa de todos sus males, es decir, la que eclipsa la razón de un noble al extremo de robársela a sus padres. Luego, la hermosura de Isabela provocará en el hijo de Clotaldo, Ricaredo, una extraña enfermedad que los médicos no atinarán a diagnosticar. Posteriormente, también la belleza será la causa de los celos y la envidia en la corte, despertará pasiones incontrolables como la del conde Arnesto; además del envenenamiento que llevará a cabo su madre, la camarera mayor de la reina.

Isabela, como mujer llevada a la categoría de objeto y privada del libre albedrío, es una esclava sin voz propia y sin identidad. Se refiere a los padres de Ricaredo como sus «señores» y asegura que los obedece en todo, «determiné que jamás mi voluntad saliese de la suya» (Cervantes, II: 51). A pesar de que, en su ambigüedad, la familia intenta que mantenga el contacto con su lengua materna —primer rasgo identitario del individuo— la doncella no toma una decisión propia acerca de la proposición amorosa de Ricaredo, sino que se limita a responderle con «los ojos bajos», (Cervantes, II: 51) pues en la época se le otorgaba gran importancia a la mirada y, en especial, este gesto se consideraba una actitud propia de las doncellas honestas, recatadas y virtuosas (Moncó, 2002: 44-45).

Del ámbito privado y cerrado de la casa de la familia noble, Isabela pasa a otro espacio que no le resulta menos ajeno, la corte de la Elizabeth I Tudor. La familia de Clotaldo decide presentarse en la corte con Isabela vestida «a la española» y no «como prisionera», (Cervantes, II: 54) entre otras razones, porque consideran que no es conveniente vestirla con un atuendo humilde ya que será la esposa de un hombre tan principal como su hijo. Esta vestimenta le otorga, nuevamente, valor de joya y la reduce a la categoría de objeto, porque no es por sí misma que la engalanan, sino por el prestigio y el linaje del esposo. Por lo tanto, el traje confirma a Isabela como miembro de la aristocracia, la pertenencia a un grupo que no le corresponde por estatus social ni linaje, pero que se verá confirmado por la unión con un noble, Ricaredo. De todas formas conserva su identidad —en este caso como integrante de un grupo étnico— a través del atuendo, un traje español, que junto con el lenguaje y las creencias religiosas conforman los principales marcadores de la identidad de los sujetos así como de las nacionalidades y los grupos étnicos (Donahue, 2004: 111).

El despliegue del desfile que realizan desde la casa de Clotaldo hasta la corte inglesa es un espectáculo visual. Su paralelismo con la procesión final, desde la casa de Isabela y su familia en España hacia el monasterio, fue resaltado por varios críticos (Casalduero, 1974: 119-136; Sánchez, 1993: 74-76). Sobre todo, importa por la teatralidad de la escena, desde el vestuario hasta la descripción minuciosa de un texto que ha sido considerado como «narrativa espectacular» (Sánchez, 1993) que toma el lugar de un escenario y juega hábilmente con la imaginación del lector espectador de la época, muy habituado a ver representaciones teatrales. Si bien en otras *Ejemplares* se han estudiado en particular la vista y el oído, (D'Onofrio, 1999) en *La española*, deberíamos apelar a la imaginación, no porque en las otras esté ausente, sino porque desde aquí se estimula de manera muy especial la representación de Isabela, «a una gran sala donde la reina estaba, entró por ella Isabela, dando de sí la más hermosa muestra que pudo caber en una imaginación» (Cervantes, II: 55).

Desde la descripción del vestido, el cabello, las piedras preciosas y perlas que la adornan, la belleza «milagrosa» y el porte «gallardo», toda la composición de Isabela responde al ideal de belleza femenino de la época y presenta, asimismo, una gran influencia renacentista y de la belleza platónica. A tal punto Isabel nos recuerda a las *donne* de la poesía del siglo XVI que la prosa cervantina parece evocar poetas como Garcilaso, Herrera o Figueroa (Alcázar Ortega, 1995: 35-40). Esto ocurre, sobre todo, en la descripción de la entrada de Isabela en la sala del palacio:

> … y como quedó sola, pareció lo mismo que parece la estrella o la exhalación que por la región del fuego en serena y sosegada noche suele moverse, o bien así como rayo del sol que al salir del día por las montañas se descubre. Todo

> esto pareció […] pareciéndole [a la reina] que tenía delante un cielo estrellado, cuyas estrellas eran las muchas perlas y diamantes que Isabela traía, su bello rostro, y sus ojos el sol y la luna, y toda ella una nueva maravilla de hermosura. (Cervantes, II: 55)

De esta manera, el texto nos plantea otra dualidad y maneja la palabra como imagen y como símbolo. Los atributos de su belleza y los adornos de su traje representan la nobleza, pero en este caso, sería sobre todo la nobleza de su espíritu. El simbolismo de sus adornos nos lleva a un mundo secreto, en el que las perlas, nacidas en el fondo de los mares, representan la virginidad y la castidad, además concentran en sí mismas el poder de las diosas lunares; encierran un triple simbolismo: luna, aguas, mujer (Chevalier, 1999: 813). Los diamantes representan la limpidez, la luminosidad y la perfección; «en la lengua iconológica el diamante es el símbolo de la constancia, la fuerza, la inocencia y las otras virtudes heroicas» (Chevalier, 1999: 415).

En el Barroco, tanto la belleza física como las joyas y su relación con lo señorial son imágenes vinculadas con la pertenencia a una clase social y económica y se corresponden con la moral, «las nociones o conceptos están estrechamente ligados a una textualidad iconográfica en la que reciben tanto interpretación como densidad referencial» (Sánchez, 1993: 143). En este sentido, también es importante considerar que en el tratamiento de las figuras de la belleza y el valor «señorial» se aprecia un traslado de las imágenes —como elementos visuales— del «acto dramático» a la escritura, lo que resulta un camino inverso al seguido por el espectáculo —visual o teatral— que parte de la escritura o de un texto determinado para convertirse en un fenómeno visual (Sánchez, 1993: 143-144).

La imagen teatral que el autor nos ofrece de Isabela en esta entrada a la corte es el centro de todas las miradas que apuntan hacia su figura engalanada por la vestimenta y los adornos de piedras preciosas. Su imagen está sellada por su «valor», su belleza señorial virginal —a diferencia de lo que sucede en la escena final de la procesión hacia el convento— es más poética que católica o religiosa y se percibe como un *parecer*. Por lo tanto, su figura queda enmarcada por los efectos de su percepción o, como señalamos más arriba, la manera en que podamos representarla en nuestra imaginación.

A partir del momento en que Isabela llega a ser considerada como una hija de la reina, «que yo la estimo como si fuese mi hija» (Cervantes, II: 57) la doncella deja de pertenecer a la familia de Clotaldo para transformarse en la predilecta de Elizabeth, paradójicamente empieza la construcción de su identidad como sujeto, como mujer. Es decir, de esclava que permanece en una situación de encierro, sale al mundo y llega a la corte, cautiva a la reina y se transforma en su protegida, quien, si bien la ampara a su

lado, no deja de considerarla, también, una mercancía o una joya de valor. Desde aquí veremos cómo la acumulación de actos de voluntad llevarán a Isabela por un camino de pruebas que la transformarán en dueña de sus propios actos.

En lo vinculado con el nombre que comparten ambos personajes nos encontramos ante otra paradoja. Sobre todo, si atendemos a la situación de debilidad y cautiverio en la que se encuentra la doncella —a pesar de que su comportamiento sugiera lo contrario — que contrasta de forma muy marcada con el poder de la *otra* Isabel. Del mismo modo en que comparten el nombre, también comparten su situación de soledad. Los otros personajes tienen parientes que los ayudan —Ricaredo tiene una familia dispuesta a todo por complacerlo, el conde Arnesto tiene a su madre, la camarera mayor de la reina, que también está dispuesta a todo por su hijo. Sin embargo, Elizabeth no tiene familiares y está rodeada de enemigos del mismo modo en que lo está Isabela (Clamurro, 1995: 118-119).

De esta manera, cuando la joven pierde a sus «padres adoptivos» debe adaptarse a una nueva vida, la reina es la tercera figura materna que la educa. Del espacio cerrado y sobreprotector, aunque de manera contradictoria, de la casa de la familia de Clotaldo, pasa al ambiente de la corte, donde, como antes se dijo, estará expuesta a enemigos que le tendrán celos y envidia. Educada por un personaje inquietante y paradójico, la reina de Inglaterra, Isabela pasa de un ámbito puramente masculino a un espacio influenciado por lo femenino. La reina toma posesión de la doncella y se transforma en una madre virgen y monstruosa. En cierta forma, no solo suple a quien encarna el rol de segunda madre de Isabela, Catalina, sino que, al exigirle a Ricaredo que se embarque como corsario, sobrepasa y anula la autoridad de su padre biológico, Clotaldo —que además es la segunda figura paterna de la española—, quien queda reducido a nada, es decir, su paternidad queda anulada por el poder y la autoridad de la reina (Clamurro, 1995: 120).

La figura de Isabel I de Inglaterra debió permanecer en la memoria colectiva del pueblo español, por eso, el autor jugó con esa posibilidad, para movilizar al lector espectador y generar expectativas acerca de su mítica figura. Sobre todo, dirigidas a su poder femenino, tan contradictorio y, más que nada, a su virginidad —o el mito que se creara acerca de ella—, su gran fortaleza y la capacidad de mantener durante todo su reinado la decisión de no contraer matrimonio. Estado que, como sabemos por los textos de la época, no era el más aconsejable para una mujer, desde el momento en que el matrimonio era considerado su estado natural, su más adecuado destino dentro de la sociedad.[4]

[4] En lo vinculado con este tema resultan enriquecedoras las lecturas de la obra *La perfecta casada* de fray Luis de León y *La formación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives; así como el artículo de Azcárate Ristori, «La mujer en los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam» como buena introducción al

El final del episodio de la corte, cuando Isabela se reencuentra con sus padres biológicos luego de la anagnórisis física, el regreso de Ricaredo y posteriores bodas, bien podría haber sido el final de la historia. Sin embargo, el autor introduce dos personajes que desestabilizan la seguridad de los enamorados, el conde Arnesto y su madre, la camarera mayor de la reina. Con el envenenamiento de Isabela, aunque no muere, se produce una metamorfosis que provoca un «anti climax» en la novela (Olid Guerrero, 2009: 268).

La transformación *belleza-fealdad* funciona como una máscara de autoprotección que la lleva a experimentar un crecimiento personal a través del sufrimiento. No pierde la vida con el veneno, pero así como hasta ese momento había sido un «milagro de hermosura» se transforma en un «monstruo de fealdad», a tal punto que los que la conocían pensaron que para ella hubiese sido mejor la muerte que quedar de aquella manera. Al transformarse en «fea», las otras doncellas dejarán de envidiarla y la reina no deseará que permanezca en la corte. Por lo tanto, la fealdad le permite a Isabela salir de un medio adverso.

Sin embargo, la pérdida de la belleza no implica la pérdida de sus virtudes, y el joven la sigue amando a pesar de su fealdad porque la considera «mitad de su alma» y estima no solo la belleza (perdida) de su cuerpo, sino la belleza de su alma. El amor que siente —y sentía— por la doncella se ha pasado del cuerpo al alma. Por eso, cuando la reina le «devuelve» a Isabela le dice: «haced cuenta que lleváis una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca» (Cervantes, II: 82). Por lo tanto, la metamorfosis representa para ellos una prueba superada, desde el momento en que la joven mantiene intactas sus virtudes y Ricaredo sigue amándola con más fuerza que cuando era hermosa.

Cuando la joven gaditana regresa a España, a sus orígenes, no solo recupera paulatinamente la belleza perdida, sino que toma, por primera vez en todo el relato, sus propias decisiones acerca de su destino. Resuelve ingresar en el convento si Ricaredo no vuelve en el plazo prometido, y entretanto dedica su vida a la oración y el recogimiento. El narrador se encarga de precisar que ya nada pudo desviar la voluntad de Isabela ni su firme determinación, y que «no faltó quien se quiso aprovechar de lo que llaman hechizos, que no son sino embustes y disparates; pero a todo esto estaba Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas ni los vientos» (Cervantes, II: 89).

Las tres etapas que atraviesa Isabela en el relato se reflejan en los tres momentos de cambio de su apariencia física, belleza-fealdad-belleza y definen tres identidades bien marcadas. En un primer momento, como «riquísimo despojo», como joya de valor y

tema de la mujer en la obra de Erasmo.

objeto de deseo —carente de libre albedrío— que es y existe desde su belleza física. Luego, cuando pierde la hermosura, se transforma en «una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca», donde solo prevalecen sus virtudes, porque el dolor oculta su belleza. Finalmente, cuando queda demostrado que no hay ningún obstáculo que logre doblegar su voluntad, y que sus virtudes sobreviven las adversidades, Isabela recupera la hermosura, y es comparable a una «roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas ni los vientos». Es decir, en primer lugar es virtuosa, luego bella.

Referencias bibliográficas

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*». En: *Suma Cervantina,* J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.), Londres, Tamesis Books Limited, 1973: 199-212.

CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»,* Madrid, Gredos, 1974.

CERVANTES, Miguel de: *Novelas ejemplares,* 3 vols., edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, París, Editorial Robert Laffont y Editorial Júpiter, 6 ª. ed., 1999.

D'ONOFRIO, Julia: «La vista y el oído en las representaciones genéricas». En: *Estudios de literatura española del Siglo de Oro*, vol. I, Melchora Ramos (coord.); Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 1999: 197-204.

DUNN, Peter N.: «Las *Novelas ejemplares*». En: *Suma Cervantina,* J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (coords.), Londres, Tamesis Books Limited, 1973: 81-118.

EL SAFFAR, Ruth: *Novel to Romance. A study of Cervante's «Novelas ejemplares»,* Maryland, The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1974.

LAPESA, Rafael: *De la Edad Media a nuestros días,* «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles»,* Madrid, Gredos, 1971: 242-263.

OLID GUERRERO, Eduardo: «El ritual del disfraz en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», tesis doctoral dirigida por la Dra. Adrienne L. Martin; Dra. Marta A. Altisent; Dr. José Ignacio Diez Fernández, University of California at Davis, 2009, 448 pp.

RILEY, E. C., «Cervantes: una cuestión de género». En: *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell,* F. W. Hodcroft; D. G. Pattison; R. D. F. Pring-Mill (eds.); The Society of the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1981: 37-51. Traducción de Mercedes Juliá.

SÁNCHEZ, Francisco J.: *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas Ejemplares» de Cervantes,* Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc., 1993.

Autores contemporáneos de Cervantes

DE LEÓN, fray Luis (1527-1591): *La perfecta casada,* disponible en: http://www.cervantesvirtual.-com/portales/fray_luis_de_leon/ [Consulta: 04/09/2013].

VIVES, Juan Luis (1492-93-1540): *La formación de la mujer cristiana,* disponible en: http://bival-di.gva.es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/vives/vives_inicio [Consulta: 04/09/2013].

Recursos electrónicos

ALCALÁ GALÁN, Mercedes: «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *The Bulletin of the Cervantes Society of America,* 19.2 (1999), 125-139. Disponible en: http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf99/alcala.htm [Consulta: 04/09/2013].

ALCÁZAR ORTEGA, Mercedes: «Palabra, memoria y aspiración literaria en *La española inglesa*», *The Bulletin of the Cervantes Society of America,* 15.1 (1995), 33-45. Disponible en: http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics95/alcazarp [Consulta: 02/09/2013].

AZCÁRATE RISTORI, Isabel de: «La mujer en los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam», Fundación Dialnet, Anales de la Universidad de Cádiz, ISSN 00213-1595, N º. 2, 1985: 279-294. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=105209 [Consulta: 04/09/2013].

CLAMURRO, William H.: «Los pecados del padre: *erotika pathemata* e identidad en *La española inglesa*», *Centro Virtual Cervantes,* ACTAS XII, AIH (1995), 116-122. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_016.pdf [Consulta: 02/09/2013].

COLLINS, Marsha S., «Transgression and Transfiguration in Cervantes's *La española inglesa*», *The Bulletin of the Cervantes Society of America,* vol. 16, num. 1, Spring 1996, 54-71. Disponible en: http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics96/collins.htm [Consulta: 02/09/2013].

DONAHUE, Darcy: «Dressing up and dressing down: clothing and class identity in the *Novelas Ejemplares*», *The Bulletin of the Cervantes Society of America,* 24.1 (2004), 105-118. Disponible en: http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics04/donahue.pdf [Consulta: 02/09/2013].

JOHNSON, Carroll: «Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de *La española inglesa*», *Centro Virtual Cervantes,* AIH, ACTAS IX (1986): 519-524. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_050.pdf [Consulta: 04/09/2013].

— «La construcción del personaje en Cervantes», *The Bulletin of the Cervantes Society of America,* 15.1 (1995), 8-32. Disponible en: http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics95/johnson.htm [Consulta: 02/09/2013].

MONCÓ, Beatríz: «Imagen femenina y control social», Sección de Antropología Social, Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. Anales de la Fundación Joaquín Costa, ISSN 0213-1404, núm. 19, (2002): 41-62. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=669336 [Consulta: 02/09/2013].

MONTERO REGUERA, José: «*La española inglesa* y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina», *Centro Virtual Cervantes*, AISO, ACTAS IV (1996): 1071-1077. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_026.pdf [Consulta: 02/09/2013].

RUTA, Caterina, «¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?», *Centro Virtual Cervantes*, AISO, ACTAS V (1999): 1167-1176. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_115.pdf [Consulta: 02/09/2013].