

## “La Constante Cordobesa” de G. de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII

ANGELINA COSTA PALACIOS

El olvido en que la crítica tiene a Gonzalo de Céspedes y Meneses (Madrid 1585?-1638) se confirma al constatar la escasez de datos con que sobre su vida y su obra contamos hoy. Sin embargo, nuestro autor conoció en su época alguna celebridad, aunque es cierto que no sin escándalo. Los avatares de su propia biografía —se ve envuelto en distintos lances amorosos, procesos, encarcelamientos etc.— y la polémica derivada de la publicación de su *Historia de los Sucesos de Aragón*, que le crea problemas con el Santo Oficio, enturbiaron el éxito que obtuvo con su primera novela, *El Español Gerardo* (1615), en la que se superponen a los elementos autobiográficos los amores cortesanos y un ambiente de aventuras muy del gusto de entonces. Muchas de las características de esta extensa obra se encuentran en su colección de relatos *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), a la que pertenece *La constante cordobesa*, objeto de este artículo.

Todavía vuelve Céspedes al género en su obra más conocida, *El Soldado Píndaro* (1626), con rasgos realistas de novela picaresca y mayores aciertos narrativos y de caracterización de personajes. Las *Historias peregrinas y ejemplares* estaban ya proyectadas cuando publica *El Español Gerardo*, según nos dice en el prólogo. El indudable éxito y magisterio de Cervantes —creador y definidor del género en sus *Novelas Ejemplares*— animó a otros a seguir sus pasos, aunque sus imitadores no llegan a captar del todo el alcance de los hallazgos del autor del *Quijote*.

Un cierto confusionismo terminológico afectó, no obstante, a lo que Cervantes llamó *novela* y de cuya creación se enorgulleció. El término del italiano "novella"<sup>1</sup> tuvo en la literatura española cierto matiz peyorativo. Conscientemente se evita y, en cambio, se emplean los de "ejemplos", "cuentos", "patrañas", "maravillas" o "historias", como las llama Céspedes. Incluso no es fácil para la crítica definir este género de ficción, distanciado por igual de las narraciones a la manera oriental y de las que tienen como modelo cercano el *Decameron* de Boccaccio, pero que no ha olvidado las formas tradicionales y folklóricas españolas.

Este conjunto de relatos breves que abundaron a lo largo de casi todo el siglo XVII, alcanzando su mayor incidencia entre 1620 y 1640, fue llamado por Agustín González de Amezúa "novela cortesana", atendiendo más al predominio de ambientes urbanos y a la procedencia noble de sus personajes que a un estudio pormenorizado de las colecciones. El apelativo, aunque con reticencias, ha gozado de bastante aceptación junto a otros propuestos, como el de "novela corta"<sup>2</sup>.

Sea cual sea el nombre que se le dé al género, sus elementos se hallan cristalizados en las *Ejemplares* de Cervantes y responden a unos cánones resumidos en la necesidad de entretener al lector sin olvidar su función didáctica en la línea que desde la Edad Media había presidido el *exemplum*. Así se expresa Pabst:

"En España no había objeto alguno, ni concepto o idea, ni tampoco tradición, que correspondiesen exactamente a una novela. Pero había la larga tradición del ejemplo".

Para el ilustre crítico esta tradición junto a la de la historia y la del cuento oral son terrenos cercanos a los de las novelas italianas, pero

"nunca un equivalente exacto de éstas. El instante del encuentro entre los productos italianos y las costumbres expresivas españolas es de un interés y un atractivo excepcionales..."<sup>3</sup>.

- 1 Véase, W. KRÖMER, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1.700*, versión española, Madrid, Gredos, 1979, págs. 7-24 y 277-283.
- 2 Pilar PALOMO titula su estudio sobre el tema, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta/Universidad, 1976, mientras W. PABST el suyo, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. (Notas para la historia de su autonomía en las literaturas románicas)*. Madrid, Gredos, 1972.
- 3 PABST, ob. cit. pág. 211.

El género no contaba en España con el apoyo de las preceptivas literarias. Sólo el Pinciano lo había tomado como una ampliación de la épica, pues al no considerar imprescindible la versificación para esta y al elogiar la *Etiópica* de Heliodoro “no tiene una teoría de la novela, pero allana el camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a una nueva forma literaria que él no pudo conocer<sup>4</sup> .

Pero esta somera e indirecta referencia a lo que —con el tiempo— se convertirá en uno de los más apetecidos entretenimientos no es muy significativa. En el fondo laten las interpretaciones que de la *Poética* de Aristoteles hacen los humanistas del Renacimiento sobre cómo el “deleite” es el fin de la literatura, fundido hábilmente con el precepto horaciano de la “utilidad” de la obra literaria, que tan grata acogida tuvo dentro de los espíritus contrarreformistas. Una vez más, los corsés normativos iban por detrás de la creación literaria.

La mayor parte de estas narraciones que tanto gustaron a los lectores u oyentes<sup>5</sup> del siglo XVII contaban con unos presupuestos comunes que las configuraban. Si, por un lado, es evidente el empleo de formas narrativas preexistentes: caballeresca, pastoril, sentimental, bizantina, picaresca, su temática se relaciona, sobre todo, con los comportamientos y costumbres amorosas de la época, y su fondo ideológico es el de la propaganda imperialista y postridentina dentro de un afán claramente moralizante, y cuyos ejes estéticos responden, en algunos casos, al marco boccacciano y tienen siempre delante la técnica y los modelos de Cervantes.

A pesar del carácter ficticio de estas narraciones, sus autores se preocupan de que sean “verosímiles”, porque, como afirma Riley, “uno de los mayores problemas de la literatura consistía en encontrar la manera de reconciliar lo maravilloso y admirable con la verosimilitud”<sup>6</sup> . Gonzalo de Céspedes busca la verosimilitud en la ubicación geográfica y en las alusiones históricas, con las que cree dotar a sus novelas de un cierto tono realista y cotidiano. Estas referencias, colocadas al comienzo de las novelas, denotan en nuestro autor una necesidad de evitar

4 Véanse *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso LOPEZ PINCIANO, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid C. S. I. C. 1953, 3 vols. y concretamente vol. III, págs. 177-178 y Sanford SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 2.ª ed. pág. 217.

5 M. CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, en la pág. 14 aprecia que la casi totalidad de los aldeanos, artesanos urbanos etc., “no alcanzan el nivel cultural de lectura corriente... Su cultura —pues no carecen de ella— es fundamentalmente oral...”.

6 *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, págs. 146-147.

los comienzos abruptos y dar al lector los que cree indispensables antecedentes de la acción. Sin embargo, sirven más para mostrar los conocimientos eruditos e históricos de Céspedes —imbuido de un afán apologético y de una pasión nacionalista—, que para bastidor del conjunto narrativo'. Sólo la búsqueda de la exigida verosimilitud lleva a Céspedes a recordar peripecias históricas de la ciudad que describe con más o menos fidelidad, manifestando o no un conocimiento directo de las ciudades donde se sitúan las novelas. En el caso concreto de Córdoba, los datos que ofrece no muestran que la visitara, y la noticia histórica está tomada de las muchas crónicas y leyendas que a ella se refieren. Estos marcos, a diferencia de lo que ocurre con otros autores del género no se integran como unidad de la narración, sino que, como observa Pilar Palomo, es un "curiosísimo ejemplo de marco (no narrativo)"<sup>8</sup>.

En *La constante cordobesa* Céspedes encuentra el camino de la verosimilitud en los innumerables datos "históricos" que nos indica:

"En los años pasados de 520, gobernando estos reinos, por el ausencia de la católica y cesárea majestad de Carlos V, el cardenal de Tortosa, su maestro, que después con el nombre de Adriano, fue Pontífice máximo, vivía en esta ciudad don Diego Fernández de Córdoba y Montemayor, nobilísimo mancebo, en sangre esclarecido, poderoso en hacienda y por sus buenas partes amable entre sus ciudadanos y una de sus mayores cabezas"<sup>9</sup>.

Sigue la escena costumbrista con fiestas, torneos, etc., de las bodas de este joven —que será el protagonista de la historia— con doña Aldonza Ossorio, pero Céspedes cree necesario ofrecer los antecedentes familiares de Don Diego y se remonta a hazañas de estos nobles cordobeses siglos atrás, porque,

"aunque se alargue algo el suceso, ya que no las mayores, diré, entre tantas, dos en que, supuesto que voy a realzar y engrandecer más convenientemente el héroe principal de esta historia, habrá de suplírseme su breve dilación" (pág. 166).

Pero esta dilación no es ni mucho menos breve, ya que ocupa lo

7 Véase, Yves Fonquerne, introducción a su ed. de *Historias peregrinas y ejemplares* de G. de CÉSPÉDES, Madrid, Castalia, 1970, págs. 39-40.

8 P. PALOMO: *La novela cortesana...* ob. cit. pág. 64, nota 28.

9 De ahora en adelante cito por la edición mencionada de Y. R. FONQUERNE, pág. 165.

que resta del capítulo I y hasta el último párrafo del II, en que da por terminado su excurso para retomar la narración:

“Cortemos, pues el hilo del discurso, dejándole casado y entretenido en los regocijos y fiestas de sus bodas. En medio de las cuales nació el asunto de sus desvelos y mayor ocasión de sus disgustos; porque no fueran ellos contentos y alegrías de la tierra si no trujeran tras de sí fracasos tristes y desastres lastimosos” (pág. 166).

Céspedes ha aportado con detalle señas sobre lugares y personajes históricos de Córdoba que, sin embargo, no contribuyen en absoluto a la comprensión de una historia cuyo eje argumental es el amor y que hubiera ocurrido de modo semejante con personajes de distintos antecedentes y en cualquier otra ciudad.

### 1.— *Técnicas narrativas*

Gonzalo de Céspedes al disponer la materia de *La constante cordobesa* —después de este pseudomarco— emplea un sistema yuxtapositivo<sup>10</sup> en el que va acumulado los acontecimientos progresivamente y, a pesar de que este método adolece de cierta pobreza y habilidad técnica, nuestro autor logra su propósito de dotar a la novela de la unidad necesaria

La trama se incardina dentro del tema amoroso, que es el verdadero motor de la acción, construida ésta sobre un conjunto de tópicos y sobre un código de gestos que son propios del lenguaje caballeresco-cortesano. Céspedes sitúa el arranque de la intriga amorosa en la fiesta de bodas, que muy pronto se torna motivo de desgracia:

“pues no fue menos lastimoso y terrible que venirse con estrépito y rencor espantoso uno de aquellos artificiosos ventanajes al suelo, que, oprimido de la innumerable gente que le ocuraba, fue el estrago que hizo no poco miserable y sangriento” (pág. 173),

aprovechando el suceso para mostrarnos su preferencia por las descripciones truculentas:

“ni viéndose otra cosa que miembros desgarrados, cuerpos parti-

10 Dentro de los tres sistemas que distingue P. Palomo en las novelas cortesanas: yuxtapositivo, coordinativo y sintagmático, ob. cit. págs. 15-18 y ss.

dos, golpes y terribles heridas, y sobre todo, arroyos de sangre que, envueltos con los tristes gemidos y quejas de los que la derramaban, formaba junto un horrible y lloroso espectáculo” (pág. 174).

En este ambiente se produce el encuentro amoroso: Don Diego de Córdoba, que interviene en el rescate de los heridos, halla debajo de las ruinas a una mujer a la que presta ayuda. Céspedes cumple así con uno de los hitos marcados en el proceso de seducción amorosa de este tipo de narraciones, en las que el hallazgo fortuito supone, en la mayoría de los casos, la salvación de algún peligro. A partir de este momento adopta la técnica propia de la novela corta que tiende a la complicación y al enredo con frecuentes pérdidas del hilo narrativo. La historia ha comenzado —aparte la digresión histórico-geográfica introductoria— *in medias res*, en el momento crucial de la desgracia producida al desplomarse el balcón, y desde aquí se proyecta progresivamente. Sin embargo, el avance de la acción se ve interrumpido. En ocasiones, es la voz del autor la que retrasa el proceso, al comentar lo ocurrido, justificar los comportamientos de los personajes e, incluso, moralizar<sup>11</sup> :

“Pudiera yo, considerando tantas razones, admirarme, y no poco, de la fragilidad de este caballero, la cual advertida en lo superficial, muestra gran mengua, indigno proceder, corta afición y menos voluntad con tal persona (. . .) Empero, ahondando más este particular, no obstante parece imposible hallarle causas que disculpen su yerro, todavía no con pequeño esfuerzo lo obscurece y deshace el haberse casado don Diego, según ya queda dicho, más por conveniencia de estado y materias iguales, que por confrontación de estrellas (hablo más claro), que por inclinación dulce de amor, y así, no sin razón bastante, pensó bien el que dijo ser infeliz el hombre que se casaba sin enamorarse primero de su mujer” (págs. 176-177).

La narración sufre otro retroceso temporal cuando aparecen las cartas o billetes amorosos. Estos micro-textos que reiteradamente se cruzan los amantes, aportan, además de todos los tópicos de relación cortesana, una función modificadora. Generan conflictos, resoluciones y son, sobre todo, el escape de expresión amorosa que necesitan unos personajes presionados en sus comportamientos. No son punto de refe-

11 Y. R. Fonquerne, cree ver en estas intervenciones que Céspedes actúa más como “historiador” que como novelista, ed. cit. 177, nota 14.

rencia en el discurso del narrador, por el contrario, están transcritos para que el lector sea testigo directo del mensaje del personaje. Para P. Palomo este recurso —como el diálogo, el diario y el soliloquio— “es el recurso más poderoso que posee un autor (antes del empleo del monólogo interior) para intentar la convencional desaparición del narrador-omnisciente, ya que la comunicación parece establecerse directamente entre personaje-lector”<sup>12</sup>.

Entre los distintos protagonistas de *La constante Cordobesa* se escriben un total de cinco cartas, aunque una sola está aludida. La primera que aparece en el texto es entregada por una mensajera que cumple, también funciones terceriles, como era frecuente en estos casos.

Además de modificar o crear nuevos derroteros en la narración, las cartas provocan cierto descanso de la tensión climática y, desde luego, en contra de lo que pudiera pensarse según el gusto literario de nuestros días, no son en absoluto gratuitas. En efecto, son además el elemento coadyuvante y necesario del cortejo amoroso y una muestra —algo narcisista— de las posibilidades poéticas del autor. Recordemos que a veces estas cartas estaban en verso, como en algunas novelas de María de Zayas y Sotomayor. Sin embargo, Céspedes, cuyo temperamento era más de historiador que de lírico, no se muestra muy interesado en estas manifestaciones poéticas<sup>13</sup>.

Igualmente cambia el rumbo de la acción uno de los episodios más interesantes de *La constante cordobesa* por lo que tiene de teatral y de recreación de ambiente “prerromántico”. Es el momento en que don Diego y su amigo esperan, paseando por la iglesia, la hora en que doña Elvira, con el consentimiento de su madre, aunque no el suyo, se ha de entregar a su amante. Una de las losas de los enterramientos se levanta, despidiéndolos:

“con horrible estampido, alzándose con ellos los arrojó como con un trabuco seis pasos adelante; y luego, sin suspenderse allí el suceso espantoso, mientras los dos se pusieron en pie, no sin horrible turbación vieron que del sepulcro se iba levantando poco a poco un hombre que, en vez de la mortaja, vestía un hábito francisco, el cual, destocándose el rostro y habiendo con sumisión

12 P. PALOMO: *La novela cortesana...* ob. cit. pág. 57, nota 25.

13 Para todo lo que se refiera a la función de los billetes o cartas amorosas, véase la sistematizada exposición de Evangelina RODRIGUEZ: *Novela corta marginada del Siglo XVII español*, Valencia, Universidad, 1979, págs. 148-155.

profunda reverenciado a los altares y simulacros, volviéndose hacia ellos, con tremulante voz, y mirando al mísero Don Diego, daba principio a las razones siguientes:

— ¿Hasta cuándo has pensado ¡oh atrevido mancebo! que habrán de suspender los justos cielos el castigo y azote de tus detestables intentos? ¿Hasta cuándo, con tan graves ofensas y pecados, has de irritar su tremenda justicia, teniendo juntamente lleno el mundo de escandalos, alborotada esta ciudad y cubiertos de lágrimas y miedos los ojos castos y pecho virtuoso de mi desdichada y perseguida hija...” (pág. 214-215).

La teatralidad de la escena —semejante al episodio de *El Burlador de Sevilla* de Tirso— se corrobora al contar con uno de los raros momentos en que se emplea el estilo directo, en este caso pleno de un retoricismo sermonario muy propio de la oratoria sagrada.

Además de las cartas y de este efecto teatral que obligan a la acción a tomar distinto camino, en otros muchos momentos: huida de Elvira al saber los deseos de Diego, intervención de éste para evitar la boda con Don Juan de Zúñiga, de la que se ha enterado por azar —recurso muy del gusto de Cervantes—, heridas de Don Juan a Don Diego y peregrinación del primero, la peste, el hambre, etc., Céspedes va fabricando el entramado de su narración atendiendo a un complejo sistema de causas-efectos que, sin romper la linealidad del hilo narrativo, hacen posible la complicación del argumento, precisamente lo que más agradaba a los lectores de la época.

## 2.— Caracterización de los personajes

Los personajes de estas novelas del siglo XVII carecen —salvo alguna excepción— de caracteres definidos como tienen los protagonistas de las novelas modernas. Generalmente permanecen inmutables ante los acontecimientos adversos o se rehacen rápidamente. Conservan su valor, su honra, su cortesía, etc. es decir, lo que *son*, y en consecuencia *actúan*. constituyen “una peculiarísima fauna de personajes sin experiencia ni memoria, que corren infinidad de aventuras, pero no viven ninguna”<sup>14</sup>. El héroe de estas narraciones no llega a ser “tipo”, ya que carece del progresivo desarrollo psicológico que lo convertiría en personaje caracterizado. En todo momento esta figura estática se circunscribe

14 Juan GOYTISOLO, ‘El mundo erótico de María de Zayas’ en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral 1977, págs. 72-73.

a ser el arquetipo de la clase social a la que pertenece, y lo adornan las cualidades o defectos inherentes a este grupo. Incluso en su aspecto físico responde a la descripción que de ellos esperamos. Por ejemplo, de Doña Elvira dice:

“fue descubriendo en su rostro un portento admirable, un retrato del cielo; tan bello era el sujeto que pudiera, en su efigie, no sólo ponderarse lo más hermoso de la tierra, más conocerse juntamente la suma perfección de su Criador” (pág. 175).

Y Don Juan de Zúñiga es visto por Doña Elvira como:

“un mozo tan gallardo y bien hecho que pudiera hacer ruido en la mayor ciudad, cuanto y más en una aldea; en quien no sólo el hábito, más el rostro agradable, hacía la misma diferencia que el lucero a las demás estrellas” (págs. 192-193).

No podía ser de otra manera porque, en realidad, los personajes en sus aspectos moral y físico deben reponder al sentido del *decoro*. Al respecto dice Riley:

“Los personajes literarios tenían que hablar y actuar como convenía a su situación social (. . .). Con una absoluta falta de realismo se creía que la virtud, la sabiduría, los buenos modales, y la belleza se hallaban encarnados en las personas de rango. . .”<sup>15</sup>.

Los protagonistas se completan con los coprotagonistas: para Don Diego, su amigo y confidente Don García; para Doña Elvira, su madre y criada, que, como ellos, se comportan tal como le corresponden. Don García busca a la tercera para ayudar a su amigo, lo acompaña en todo momento y es partícipe de sus alegrías y tristezas. La madre vela por el honor de su hija y es, en un principio al menos, sostenedora de la constancia y firmeza de Doña Elvira. En la madre, pero sobre todo en la criada, a la que por rango le es más propicio, se produce un cambio respecto a su función en la novela: dejan de ser las guardadoras de la honra de Doña Elvira y, llevadas por la necesidad, la ofrecen a Don Diego. Así las justifica Céspedes:

“tal es el imperioso brazo de un interés y de las buenas obras recibidas, pues aún disponiéndose a malos fines, rinden las voluntades y echan duras cadenas al más libre y prudente juicio” (pág. 207).

15 RILEY. *Teoría...* ob. cit. págs. 211-212.

Mientras que Don Diego es el prototipo del galán noble y ocioso, preocupado sólo por sus cuitas amorosas, por las que abandona familia y hacienda, su rival, Don Juan de Zúñiga, aunque también noble, es estudioso, trabajador y capaz de subir, por sus méritos a los más altos puestos profesionales.

Doña Elvira no tiene —como solían las heroínas de estas novelas— un temperamento pendular entre el amor y la esquivez, lo que entonces se llamaba “mudanza”. Desde el título, es la “constante” en sus propósitos de no aceptar las insistentes solicitudes de Don Diego que conlleven el adulterio. A pesar de que Y. R. Fonquerne considera interesante el carácter de Doña Elvira<sup>16</sup>, el escaso progreso psicológico que sufre la dama es tan sólo para convertirla en el parapeto de las reiteradas demandas del galán.

Su conducta, como veremos más tarde, es decidida y nada pusilánime, pero no hace sino adoptar ese “corazón varonil” tan peculiar de las mujeres de este tipo de novelas de corte amoroso.

Doña Elvira actúa como noble. Así la ubica socialmente Céspedes:

“Era, pues, (. . .) una doncella, aunque pobre, hija de padres nobilísimos y caballeros no poco conocidos en aquella ciudad” (pág. 175).

Por ello, los modales y la necesidad de salvaguardar su virtud se convierten en elementos implícitos en su condición social.

### 3.— *Comportamientos amorosos*

El amor que preside la arquitectura argumental de la mayor parte de las novelas del seiscientos y genera su intriga, se rige por los principios derivados del viejo amor cortés —todavía vigente<sup>17</sup>—, de un petrarquismo que había aportado la introspección psicológica y la visión poética de la naturaleza, y por la interpretación que los neoplatónicos —Ficino, León Hebreo, Bembo y, sobre todo, Castiglione— habían hecho de las teorías del filósofo griego, sin olvidar los esquemas amorosos in-

16 Y. R. Fonquerne, ob. cit. pág. 44.

17 Esta es la tesis defendida por Otis GREEN en *El amor cortés en Quevedo*, trad. esp. Zaragoza, Librería General, 1955 y en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols. para el tema, véase vol. I.

cluidos en los Cancioneros y en la lírica de Ausias March<sup>18</sup>. Todos estos elementos, depurados por la tradición, habían llegado a ser patrones preestablecidos para todo autor que se ocupara del tema.

Como en la escena teatral, el enamoramiento en *La constante cordobesa* es repentino y, a diferencia de otras novelas cortesanas, no hay lugar para un proceso de seducción en lo que respecta a la pareja de protagonistas Diego-Elvira, como si el destino —un destino trágico en este caso— los hubiera conducido a una situación de la que el propio amante quiere huir:

“Don Diego, arrepentido y triste de haber traído a su casa el incendio de ella, no sólo blandeaba en la debida fe a su nuevo estado, más, compelido de una secreta y poderosa fuerza, tenía y aun lloraba su perdición; si bien, como discreto, procurando en los principios atajar su fuego cuanto podía, retiraba la vista de su hermoso huésped, divirtiéndolo el alma y el pensamiento entre los amorosos y tiernos lazos de su mujer” (pág. 176).

Y más adelante:

“insistiendo por ahora cuerdamente en huir la ocasión, no sólo el tierno mozo se esforzaba atrevido, más juntamente solicitaba la cura y convalecencia de la enferma, pareciéndole que siendo así preciso el volverla a su casa, quitaba la causa principal cesarían los efectos de su operación” (pág. 177).

Ante lo inevitable se produce el primer conflicto, el establecido entre la pasión y la razón. No consigue vencer a la primera, ya que con la ausencia crece el amor:

“cuando en la privación de su vista creció el fuego mayor de sus deseos, de quien dejándose vencer, precipitadamente cayó en un inmenso piélago de amor, y no obstante la cuerda resistencia, sometió la cerviz al fiero yugo, y la voluntad, libre y exenta, a una injusta tiranía que dominó en su alma, en sus potencias y sentidos; de suerte que, aun después de largos días y prolijos disgustos, fue necesario, para sacarle de tan duras cadenas, medios y fuerzas sobrenaturales y portentosas”. (págs. 177-178).

18 M. P. APARICI LLANAS: “Teorías amorosas en la lírica castellana del Siglo XVI” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIV, 1968, págs. 121-167.

Son los efectos del amor. La voluntad se enajena y los comportamientos están llenos de gestos teatralizados. El amor torna fuertes y decididas a las mujeres y débiles a los hombres<sup>19</sup>.

Los médicos medievales ya describían el enamoramiento como una patología psicosomática, con sus síntomas y remedios<sup>20</sup>. De este modo lo describe Céspedes en *La constante cordobesa*:

“es tal la enfermedad del amor, que aun deja conocerse de los más incapaces”. (pág. 179),

y al final de la primera carta a Doña Elvira:

“Respondedme resuelta y no de suerte que experimentáis el triste estado en que me reconozco: el cual es tal, que juzgo mil desdichas en mi crédito e irreparables daños en mi salud” (pág. 181),

o cuando no encuentra a su dama después de que ésta ha huído:

“cayó en una melancolía profundísima, y de suerte mortal y peligrosa, que se dudó en su buen juicio y se temió muy mucho su locura y perdición” (pág. 187).

La misma Doña Elvira sufre por Don Juan de Zúñiga, aunque su inocencia le hace ignorar la causa:

“dejando aquel pecho de mármol con unos calofríos, que si no procedieron de amor, al menos creo que se inclinaron algo de su parte; porque, lo que hasta entonces no le había sucedido, comió poco gustosa y durmió sin sosiego, y no sólo aquel día, sino otros quince...” (pág. 193).

Pero Don Diego, que al saber que su dama ha abandonado Córdoba estuvo a punto de quitarse la vida y que al contárselo a su amigo:

“lleno de pasión reventó en mujeriles lágrimas parte del fuego que le abrasaba el pecho; mas no el llorar, en casos de tan irremedia-

19 Cfr. A. GONZALEZ DE AMEZÚA: *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pág. 53.

20 Véase la introducción que a la *Cárcel de amor* de D. de San Pedro hace K. Whinnom en *clásicos Castalia*, Madrid, 1972, págs. 13 y ss.

ble amor, es injuria o afrenta de los hombres” (pág. 187),

procede de otro modo cuando decide

“no dejarse morir como amante cortés, sino quitársela por fuerza a quien se le opusiese” (pág. 197).

El comportamiento de la amada es mucho más resuelto. En el instante en que sabe del amor que Don Diego siente por ella, y para resguardar su honor, levanta su casa y sale de la ciudad, una vez explicados los motivos en una carta: la honra le parece un precio demasiado alto para pagar el que le haya salvado la vida. Prefiere por tanto:

“aunque tan a costa de mi sosiego, vos le tengáis, en tanto que peregrinando pobre y miserablemente llora mi alma...” (pág. 185).

Incluso no duda en aceptar la solicitud amorosa de Don Juan de Zúñiga, y cuando éste, después de haber herido a su rival, comienza a “vagar por el mundo” —*peregrinatio amoris*, solución frecuente en estas narraciones—, ingresa en un convento a esperar las bodas y, al verse obligada por los escándalos de Don Diego a volver a su casa, lo hace

“resolviendo en su pecho Doña Elvira morir con varonil ánimo en ella antes que volver a más peregrinaciones ni verse por Don Diego escarnecida” (pág. 202).

Estas firmes decisiones que toma la dama se dirigen siempre a la consecución de un fin: conservar el honor o, con más precisión, la honra<sup>21</sup>. La conducta de la protagonista está condicionada por la necesidad de salvaguardar la honra. Cuando Don Diego comienza el proceso de seducción intentando hacerle regalos, Doña Elvira

“con discreción y blandura, rechazó el recibir lo que otro día tra-

21 Cfr. la bibliografía ya clásica sobre el tema como A. CASTRO, *De la Edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976, 4.<sup>a</sup> ed.; M. R. LIDA, *La idea de la fama en la E. Media castellana*, Madrid, F. C. E. 1983, 1.<sup>a</sup> reimp. A. G. de AMEZÚA, ob. cit. págs. 237-239; J. M. DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pág. 98 y ss.; M. DEFOURNEAUX, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, trad. esp. Barcelona, Argos Vergara, 1983, págs. 14-28, y un largo etcétera.

jese tras de sí la paga o una aparejada ejecución en su honra” (pág. 179).

Se muestra “descortés” y “con desabridos ojos daba a entender su poco gusto” (pag. 180). Todo lo hace “por conservarse honesta” (pag. 182) y claramente lo expone en la carta que escribe a Don Diego antes de partir:

“Yo confieso que, como vos decís, sois juntamente el acreedor de mi vida; mas no por esto podréis negar ahora que, en pedirme por ella la misma honra, usáis conmigo de cruel tiranía; pues es llano que cuanto más participa aquélla de perecedera y mortal, tiene ésta de inmortalidad y estimación. Además, que ¿a qué mayor desdicha pudo reducirme mi suerte si es indubitable y certísimo que es afrentoso y desgraciado el día que se sustenta sin honor?” (págs. 184-185).

Parte, por el “detrimento que corría su honor” (pág. 188) hacia “aquel honroso y voluntario destierro” (pág. 189).

Don Diego, a pesar de que hace peligrar la honestidad de su dama con sus constantes demandas, también vela por ella y, al volver a Córdoba herido del lance que sostuvo con su rival,

“cargando en si la culpa de todo, no sólo las hizo dar por libres, mas con declaraciones y protestas honrosas volvió por su opinión y buena fama; si bien ésta, aunque faltara semejante diligencia, no padeció nunca detrimento; antes, en medio de tribulaciones tan graves, permaneció intacta y durable, y al peso que las unas crecieron, lució más su verdad y se acrisoló con mayores quilates su constancia y firmeza” (pág. 201).

Los ejemplos se espigan a lo largo de toda la narración de Céspedes, porque el amor/honor eran los desencadenantes de la mayor parte de los conflictos de estas novelas de la época —como lo eran en las comedias de capa y espada, en cierto modo versión dramática de la narrativa cortesana—, pero tal vez se ponga en ésta más de manifiesto, porque Doña Elvira no en vano era “esta constante y famosa mujer” (pag. 209), hasta cuando su enamorado llega incluso a suponer que podrá “rendirla por hambre” (pág. 210) después de la epidemia de peste que asoló la ciudad.

La madre y la criada se doblegan ante la necesidad y ésta última, como le corresponde por el *decoro* de la clase social a la que pertenece, se dirige a Don Diego,

“sin usar de preámbulos y figuras retóricas, en liso y llano estilo” (pág. 210),

y le ofrece a Doña Elvira,

“con que él, como noble y generoso caballero, tomase su remedio y el darla estado por cuenta” (pág. 210).

Es cuando “la inocente corderilla vendida por su sangre” (pág. 212) es milagrosamente salvada por su padre, quien, “resucitando”, imprecaba a Don Diego y le amenaza con el castigo divino. El portento sobrenatural provoca un nuevo rumbo en el proceso narrativo, como vimos, ya que al enterarse del suceso “la virtuosa y noble Doña Aldonza” (pág. 215), esposa del enamorado Don Diego, que estaba embarazada, creyendo muerto a su marido,

“rompiendo la fuerza del dolor y sobresalto lo interior del pecho, abortó un hijo, y con tan grandes ansias y mortales fatigas que en breves horas rindió el alma y, poco después, con general sentimiento y lágrimas de toda la ciudad, la siguió el tierno infante” (pág. 216).

Se pone en marcha el esperado mecanismo de castigo, que en éste, como en otros casos, se inflige a víctimas inocentes, aunque es reconocido por todos como el cumplimiento de la amenaza del padre de la dama:

“que cuando el cielo empieza a enojarse y sentirse, no suelen ser menores los efectos de su ira, y así, justa, aunque desastrosamente, comenzó a experimentar Don Diego su espantoso aviso” (pág. 216).

Su reacción es también la que corresponde a un personaje de su categoría social:

“Mas, como caballero cristiano, reconociendo cuerdo y humilde de adonde y por que causa le venían tales azotes, protestando grandes enmiendas y conformándose con la voluntad del cielo, esperó mejoría y convalecencia” (pág. 217).

Pero, como el sentimiento de honor es eje principal de estas novelas amorosas, la primera obligación que se le impone al protagonista que lo ha hecho tambalear es reponerlo. La reparación debe ser pública, porque

el suceso ya no es secreto, por tanto:

“Si bien tocado de más superior brazo, atendiendo Don Diego al remedio y satisfacción de tan graves escándalos y quiebras, resuelto a darla, propuso a sus deudos y amigos su última voluntad, y aplaudida de todos, aunque todavía indispuerto, asignó para el siguiente día a esta junta su ejecución y el hacer notorio al mundo el remate de su amor y deseos, pues era no menos que llenar el vacío de la difunta y noble Doña Aldonza con la invencible, casta y virtuosa Doña Elvira” (págs. 217-218).

Sin embargo, el esperado final feliz todavía se retrasa cuando aparece en escena el rival de Don Diego, que viene a casar con Doña Elvira como “ministro gravísimo de uno de los más principales y superiores Tribunales de España” (pág. 119). Nuestro enamorado al ver que su dama aceptaba a Don Juan de Zúñiga, “Si ya no por amor, por último remedio de sus males”, la saca de su casa violentamente, provocando “algunas muertes”. Don Juan consigue, “animado con la autoridad de su oficio”, refugiar a Doña Elvira en un convento, “adonde por términos jurídicos conoció el eclesiástico de la causa y sus impedimentos” (pág. 220). La solución al conflicto es muy parecida a la que se daba en los escenarios de la época: la intervención de la autoridad, en este caso el Corregidor manda, que la dama quede en libertad de elegir entre los dos pretendientes y no sin cierto “suspense” se desarrolla la última escena, en un tono propio de los debates medievales. El parlamento de Doña Elvira, aunque un poco extenso, merece ser reproducido, porque es, a mi parecer, clave y resumen de los usos y comportamientos amorosos en este tipo de narraciones cortesanas. Ante todos e instada por el Corregidor para que decida, comienza su discurso mirando a Don Juan:

“— Aunque en esta ocasión pudiera justamente quejarme de vuestro largo olvido y corta correspondencia, y aún del haber acordádoos más de vuestros acrecentamientos que de mis grandes persecuciones y trabajos, todavía no es mi intento, Don Juan, contradecir el vuestro con semejantes causas, pues ninguna fuera suficiente ni excusara el ser vuestra esposa, a no tener delante el mayor ejemplo de amor y perseverancia que vieron los mortales, y a quien no una, sino tres veces, debo la vida, y no sólo la vida, mas asimismo por mi propia ocasión (aunque sin culpa mía) la pérdida de sus mejores prendas, de su santa mujer, de su hijo y hacienda, cosas por cierto indignas de ingratitud, y por quien, con justísima causa, pudiera el mundo desestimarse y aborrecer

me, si ya en términos tales yo faltase a tantas obligaciones y deudas a que vos no habéis de dar lugar por las muchas vuestras, ni menos yo he de quitar a Don Diego el premio y galardón que merece” (pág. 221).

Y como el lector —y los espectadores— podrían haber esperado otro resultado de la elección, corrobora sus palabras con la acción:

“y pasando adelante sin esperar respuesta, cubiertos los ojos de aljofaradas lágrimas, abrazando a Don Diego, prosiguió su oración diciendo: “Vos sí, dueño y señor mío, debéis serlo de mi alma, y a vos, en contrapuesto de todo el mundo, elegiré mi boca y obedecerán mis sentidos mientras me durare la vida” (pág. 221).

La novela termina con la escena costumbrista de las bodas, esta vez entre Don Diego y Doña Elvira, mientras Don Juan, el “opuesto amante, corrido y no poco afrentado, prosiguió su jornada”, y “Don Diego alcanzó el fin deseado de su larga y bien resistida voluntad” (pág. 222).

En resumen, *La constante cordobesa* de Céspedes es una muestra característica de novela corta del XVII, género que, si bien está lejos de interesar a los lectores de hoy —habitados a la novelística postdecimonónica—, fue en su época un producto masivamente consumido por los “discretos” cortesanos, alternativa y complemento social del “vulgo” espectador de comedias.